

Universität München
Bibliothek des
Historicums

CAHIERS ARCHÉOLOGIQUES

FIN DE L'ANTIQUITÉ ET MOYEN ÂGE

PUBLIÉS PAR
ANDRÉ GRABAR & JEAN HUBERT

VII

Contributions de :

CH. PICARD — A. GRABAR — J. et O. PÄCHT — B. DE MONTESQUIOU-FEZENSAC
A. ALFÖLDI — D. TALBOT RICE — E. S. ETTINGHAUSEN — R. STEVENSON
S. EYICE — P. L. ZOVATTO — H. STERN

IV^e CONGRÈS DU HAUT MOYEN ÂGE

E. FELS — E. GALL — E. ARSLAN — G. P. BOGNETTI
A. GRABAR — A. KHATCHATRIAN — H. STERN

PARIS
IMPRIMERIE NATIONALE

LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK

MCMLIV

B.V. 2716

Institut für Byzantinistik
und
neugriechische Philologie
der Universität München

LE TRÔNE VIDE D'ALEXANDRE DANS LA CÉRÉMONIE DE CYINDA ET LE CULTE DU TRÔNE VIDE À TRAVERS LE MONDE GRÉCO-ROMAIN

PAR
CHARLES PICARD

A la mémoire de Marcel LAUNEY.

Je n'ai pas eu le dessein d'examiner ici — dans l'ensemble et à travers le temps — tous les indices divers qu'on pourrait aisément recueillir pour tenter d'esquisser d'abord au moins une étude partielle du culte du trône vide en Grèce, dès les temps préhelléniques, et au cours du classicisme.

Dans la série des recherches consacrées par les *Cahiers archéologiques* aux aspects bien divers de la symbolique du trône, j'ai surtout voulu marquer la place à accorder à certains faits religieux qui concernent principalement la Grèce, et sont utiles à notre connaissance des rapports de ce pays avec l'Orient, à partir de la conquête d'Alexandre ⁽¹⁾, notamment.

C'est en Orient, comme on l'a vu, que le culte du trône révèle ce qu'on pourrait appeler sa « préhistoire », et il a été là déjà, on le sait, un des principaux symboles de souveraineté ⁽²⁾. Sur certains documents, on voit qu'on y dépose les images divines; nulle part, semble-t-il, la valeur du trône n'est mieux apparente que s'il est représenté vide ⁽³⁾.

⁽¹⁾ La cérémonie de Cyinda n'était pas connue de M^{lle} Jeannine Auboyer, lorsqu'elle fit paraître, en 1949, son importante étude : *Le culte du trône et son symbolisme dans l'Inde ancienne*; cf. p. 62-66, notamment. J'ai signalé la lacune : *Moissons de l'esprit*, P. U. F., novembre 1950, à l'occasion de la remise à l'auteur du livre d'un des prix Paul Pelliot. Je ne pense pas, pour ma part, qu'il y ait eu des influences indiennes dans la cérémonie organisée à Cyinda (avec une mise en scène purement grecque), malgré ce que dit M^{lle} Auboyer, *Hist. gén. des civilisations*, t. I, 1953, p. 602. Je croirais plutôt à un mouvement d'influences inverse; on en jugera d'après la longue histoire du trône vide en Grèce, rappelée ci-après. Cf. pour le culte du trône dans un tabernacle, A. ALFOLDI, *Die Gesch. des Thronabernakels*, in *La Nouvelle Clio*, n. 10, décembre 1950, p. 537-556.

⁽²⁾ Hélène DANTHINE, *Mél. syriens R. Dussaud*, II, 1939, p. 857-866. On n'oubliera pas, d'ailleurs, qu'il s'agit d'un fait religieux primitif assez général : cf. G. FRAZER, *Gold Bough*, 3^e édit., I, 365.

⁽³⁾ Sur les *Kudurru*, par exemple. Cf. toute la documentation rassemblée par H. Danthine, *l. l.*; et l'on ajouterait déjà beaucoup.

Un trône vide, par exemple, dans les hiéroglyphes hittites, paraît employé pour évoquer le siège déposé dans le sanctuaire où l'esprit de l'aïeul divinisé était censé trouver sa demeure d'éternité.

Nous n'avons pas ici à utiliser ce matériel asiatique de documentation et d'études. Non plus, au moins en détail, celui que nous fourniraient les siècles des Préhellènes égéens.

Dans un traité récent⁽¹⁾, j'ai brièvement signalé, d'ailleurs, ce qu'eût pu fournir à notre attention la religion créto-mycénienne. Il résulte des fouilles de Cnossos, par exemple, qu'on est tenté de faire remonter jusqu'à cette date certain symbolisme du trône. La célèbre « Salle du trône », à Cnossos (pl. I, 1), n'a peut-être pas été seulement une simple salle de réunion, pour le conseil des Minos, ainsi que le sera plus tard, en Grèce achéenne, le *megaron* princier. Le local secret de Cnossos a des aspects significatifs d'*adyton*, avec ses annexes, sa prétendue « salle de bains » aménagée en contrebas du niveau, où l'on accède par un escalier coudé, dissimulant aux vues, dès l'entrée, l'intérieur du local. On a pu pratiquer là certains rites de purification, rites pour lesquels les Crétois restèrent spécialistes en Grèce, jusqu'en pleine époque classique⁽²⁾. Jadis, la présence des griffons affrontés autour du « Trône de Minos » — animaux de l'au-delà peints à la détrempe, et symétriquement, devant un paysage qu'on dirait « élyséen » — formait un encadrement révélateur, le griffon pouvant passer pour gardien du trône vide, près duquel il est en faction sacrée, comme il est enchaîné ailleurs à la colonne divine⁽³⁾.

Organisé ainsi peut-être, comme il semblerait, dès l'époque « minoenne », le symbolisme du trône vide s'est transmis en Grèce, dans les pays « achéens ». On connaît à Mycènes et ailleurs le culte des sièges sacrés, *des* parfois, mais où les divinités viennent à l'occasion s'asseoir pour recevoir des offrandes⁽⁴⁾. Les exemples pourraient être multipliés.

Or la religion continentale des Achéens, à l'époque dite « mycénienne », a utilisé fréquemment les figurines en argile, ex-voto de piété populaire, qui représentent des divinités assises sur un vaste trône où leur image, trop petite, paraît parfois disproportionnée. On constate que ces sièges monumentaux, à l'occasion, sont représentés aussi vides⁽⁵⁾.

⁽¹⁾ *Les religions préhelléniques*, dans *Mana : Introd. à l'histoire des religions*, II, 1, 1948. On se reportera encore à W. REICHEL, *Ueber vorhell. Goetterkulte*, 1897, p. 3 et suiv.

⁽²⁾ *Mana*, I. I., p. 104, p. 158.

⁽³⁾ *Mana*, *ibid.*, p. 85. Le trône de Cnossos était encastré dans le mur de la salle. Du culte symbolique du trône semble pouvoir se rapprocher, chez les Crétois préhellènes, le culte des armes, l'hoplatrie d'Ianos et des légendaires Dactyles, Telchines, etc.; cf. *Mana*, p. 158, 199 (cultes du sceptre et du bouclier); sur le culte du sceptre, S. EITREM, *From the collect. Ny Carlsberg Glypt.*, 3, 1942, p. 189-201. Sur les signes du trône et du sceptre associés, dans l'écriture minoenne (linéaire B), cf. A. EVANS, *Palace*, IV, 2, p. 679 et p. 686 et suiv.

⁽⁴⁾ *Mana*, p. 112 : grand anneau d'or de Tirynthe, avec un oiseau représenté derrière le trône de la déesse assise : cel e-ci, élevant le rhyton en cornet, s'apprête à recevoir les libations de quatre génies animaux; cf. *Athen. Mitt.*, 55, 1930, p. 121, pl. II, 1. De là dérivera à l'époque homérique, déjà, puis aux temps du classicisme, la coutume des offrandes placées *θεων εν γούνασι*, sur les genoux des dieux et dans le giron des déesses; L. WENIGER, *Sokrates*, II, 1914, I, 2-3.

⁽⁵⁾ *Mana*, I. I., p. 247.

De telles figurations ont été certainement intentionnelles et divines, quoi qu'on ait voulu prétendre⁽¹⁾.

Il suffit, pour en être convaincu, de considérer les survivances retrouvées, à l'époque préarchaïque, çà et là : en Grèce, en Anatolie, de la région de Troie à la Laconie. Le trône de l'Hermès Perphéaios à Arnos (Thrace), sur lequel se dressait parfois, grêle et archaïque, l'idole-pilier de l'Hermès vénérable dont l'auteur aurait été Epeios, le constructeur célèbre du Cheval de Troie, est parmi les premiers monuments de culte encore visibles, attestant la persistance du symbolisme du trône⁽²⁾. Nous en avons gardé de précieuses images, grâce à la numismatique. On a pu légitimement penser à un trône analogue, qui aurait existé au Sanctuaire des Cabires de l'île sainte, à Samothrace, lieu sacré où la cérémonie du *θησνισμος* faisait, semble-t-il, partie, comme peut-être ailleurs, des rites d'initiation locaux⁽³⁾.

Si l'on va du Nord au Sud jusqu'à la Laconie, le « Trône » monumental d'Amyclae, près de Sparte — tout un vaste complexe d'édifices, sculpté d. haut en bas par Bathyclès de Magnésie vers 530 av. J.-C., avec une profusion décorative très ionienne, orné spécialement de merveilleuses et rares légendes d'immortalisation par enlèvements — constitue un document des plus curieux sur la symbolique du trône vide. Il s'agissait d'un vaste ensemble architectural; au centre se dressait la statue *xoanon* de l'Apollon Amyclaeos, debout, armé, dominant la tombe du jeune héros Hyacinthos, son favori, enseveli au secret du lieu saint⁽⁴⁾. Machteld T. Mellink a montré le caractère symbolique et funéraire en général du Sanctuaire⁽⁵⁾, et de l'association culturelle Apollon-Hyacinthos; pour eux ont été célébrées sur place, très longtemps, les Hyacinthies, fête dorienne exportée aussi un jour en Grande-Grèce, et d'une significative popularité chez les Dorien. Les papyrus magiques d'Egypte font encore allusion à l'apprêt de trônes pour Apollon⁽⁶⁾.

Le trône de Danaos conservé pieusement à l'Agora d'Argos, selon Pausanias, celui

⁽¹⁾ En ce sens, Fr. POULSEN, *Oraklet i Delphi*, 1918, p. 61, qui exprime un avis raisonnable. A tort, *contra*, M. P. NILSSON, *Gesch. gr. Religion*, p. 266, n. 1. On a trouvé au sanctuaire dit « Marmaria », à Delphes, un dépôt de figurines de type mycénien, avec divinités trônantes, et trônes vides : ces *ex-voto* d'argile étaient rassemblés principalement sur une pierre plate, ou aux entours : R. DEMANGEL, *Fouilles Delphes, Topogr. du Sanctuaire [d'Athéna Pronaia]*, 1926.

⁽²⁾ Ch. PICARD, *Rev. numismat.*, 1942, p. 1 et suiv. (avec étude du texte de Callimaque, R. Pfeiffer, *Διηγόσεις*, Oxford, 1949, sur le caractère magique du *xoanon* d'Epeios); J. BOUSQUET, *Mél. Ch. Picard, Rev. arch.*, I, 1948, p. 105-131; *Callimaque, Hérodote et le Trône de l'Hermès de Samothrace*; LÉON LACROIX, *Les reproductions de statues sur les monnaies grecques*, Liège, 1949, p. 44-48, pl. I, II, III; en général, sur Arnos, J. M. F. MAY, *Ainos, its history and coinage 474-341 B. C.*, Oxford, 1950.

⁽³⁾ J. BOUSQUET, *I. I.*, ci-dessus, n. 2. — Bengt HEMBERG, dans son excellent livre, *Die Kabiren*, 1950, n'a guère apporté d'enseignements là-dessus (volontairement : cf. p. 8) : ce qu'on pourra tout de même regretter.

⁽⁴⁾ E. BUSCH et W. von MASSOW, *Athen. Mitt.*, 52, 1927, p. 1-205, pl. I-XXIII, et *Beil.*, pl. I-XII (avec la bibliographie des fouilles et trouvailles antérieures) : Ch. PICARD, *Acropole*, 1929, p. 206-222. Pour les monnaies, LÉON LACROIX, ci-dessus n. 2 (monnaies de Sparte, p. 54-58, pl. I, 16, etc.).

⁽⁵⁾ *Hyakinthos*, 1943, Utrecht; cf. p. 149 et suiv. — L'Apollon des monnaies d'Amyclae est une œuvre caractéristique de l'époque géométrique : F. MATZ, *Gnomon*, 13, 1937, p. 408.

⁽⁶⁾ S. EITREM, *I. I.*, p. 201. — Trônes vides des Dioscures : J. BABELON, *Mél. Ch. Picard*, 1948, I, p. 24 et suiv. (cf. fig. 1, p. 26, 29 : *ibid.*, n. 2 pour les suites byzantines).

probable, d'Ajax à Salamine⁽¹⁾, bien d'autres monuments, nous avertiraient, d'autre part, parmi maints cultes de reliques plus ou moins fictives rattachées à la période du préhellénisme, de l'importance et de la survivance de la symbolique ici étudiée. A Olympie, Arimnos, roi d'Etrurie, avait dédié un trône dans le temple de Zeus (Paus., v, 12, 5). S'il faut bien considérer comme un trône⁽²⁾ le « Trône Ludovisi » où la naissance marine d'Aphrodite est représentée, il y aura là peut-être, au passage, une coutume importante, pour les cultes ioniens où persistait le souvenir des trônes sacrés de l'époque « mycénienne », réservés en général à des déesses nues. On ne saurait oublier d'autre part que, dans le premier Héraeon d'Olympie, Héra a *siégé* seule, assise à côté d'un Zeus guerrier debout⁽³⁾, et que c'est seulement l'époque de Cimon-Périclès et de Phidias qui a assuré un jour à Zeus, maître des dieux, son trône monumental, si complexe et magnifique, d'Olympie, orné d'une profusion de sculptures plus ou moins symboliques.

Or il n'y a pas de transition compliquée à chercher en Grèce pour passer du plan des dieux à celui des princes, et du rappel du Trône d'Olympie à l'étude de la cérémonie de Cyinda, par conséquent : cérémonie où Alexandre mort fut protagoniste.

Il n'eût guère été possible ici d'aborder plus spécialement même les aspects essentiels, si divers, du culte essentiel du trône en Grèce⁽⁴⁾; nous pourrions sans doute faire porter plus utilement notre attention sur les faits encore mal connus qui sont relatifs au culte d'Alexandre et à la curieuse cérémonie dite de Cyinda, organisée par Eumène de Cardia après la mort du conquérant, en 318.

Les faits sont suffisamment connus par Diodore de Sicile, Polyaeos, Plutarque, Cornelius Nepos, notamment⁽⁵⁾. Ils ont déjà été commentés; ils furent interprétés récemment encore⁽⁶⁾.

En 319-318, sur la désignation de Polysperchon, nouveau régent, Eumène de Cardia

⁽¹⁾ Trône de Danaos : *Periégèse*, II, 19, 5 : sur la fête d'Ajax à Salamine — fête où le héros assistait « en personne », couché sur un banc — on hésite : on soupçonne qu'Ajax devait être représenté non en effigie, mais par ses armes : cf. VAN DER MÜHLL, *Der grosse Ajax*, p. 23 (cité par S. EITREM, *From the col. of Ny Carlsberg Glypt.*, 3, 1942, p. 192-193, n. 1 de la p. 193).

⁽²⁾ J. COLIN, *Rev. arch.*, 1946, p. 139 et suiv. (cf. p. 168-171, sur le symbolisme du trône).

⁽³⁾ Ch. PICARD, *Mana*, I, I, p. 248.

⁽⁴⁾ Tout ce qui touche au *thronismos*, à la *thronosis*, dans divers cultes et dans les opérations de magie a été ainsi laissé de côté volontairement. Nous savons par PLATON, *Euthydème*, 7, 277 d., que l'initiation des Corybantes comprenait une cérémonie avec usage du trône (H. JEANMAIRE, *Dionysos*; id., *Journ. psychol.*, 1949, p. 79). A l'Ida, on amenait le candidat à l'initiation devant un trône vide; puis on le purifiait avec la pierre de foudre (R. PETTAZZONI, *La religion dans la Grèce ancienne*, édit. française Payot, 1953, p. 42). Sur les cérémonies du *thronismos* à Samothrace, dans les mystères cabiriques, cf. J. BOUSQUET, *Rev. archéol.*, 1948, I (Mél. Ch. Picard, p. 125). Pour les usages magiques, cf. A. J. FESTUGIÈRE, *Rev. bibl.*, 1939, p. 58 et suiv. : *L'expérience religieuse du médecin Thessalos*.

⁽⁵⁾ DIODORE DE SICILE, 18, 60-61; POLYAEOS, IV, 8, 2; PLUTARQUE, *Vita Eumen.*, 13; CORN. NEPOS, *Eumen.* 7.

⁽⁶⁾ Cf. GRANIER, *Die naked. Heeresversammlung*, p. 78-79, 109; A. VEZIN, *Eumenes von Kardia*, p. 79-80; G. RADET, *Alexandre le Grand*, 7^e édit., 1950, p. 412; surtout M. LAUNEY, *Recherches sur les armées hellénistiques*, II, 1950, p. 945 et suiv.; loc. *ibid.*, sur le culte du trône vide (notamment dans « l'Égypte ptolémaïque »), p. 855-856. — P. 855, n. 2, M. Launey avait écrit : « Je reprendrai peut-être ailleurs l'étude du symbolisme du trône à l'époque hellénistique ».

avait pris le commandement en Asie, à titre de général de la couronne, comme chef de l'élite des Argyraspides, les meilleurs Macédoniens d'Alexandre. Il lui fallait alors, quoiqu'infirme et porté dans un *φορτίον*, réorganiser l'armée, ainsi que l'a noté le regretté M. Launey, « ressusciter la solidarité et la discipline », « regrouper toutes les forces loyalistes d'Asie, afin de résister aux tendances centrifuges, aux apports de morcellement, qui se révélaient déjà si dangereux ». Une telle tâche dans une situation critique, eût dépassé les pouvoirs du régent, à plus forte raison l'autorité du trop jeune fils du conquérant disparu. Comme l'avait bien vu feu M. Launey, Eumène, aussi habile diplomate que bon capitaine, imagina « de confier à Alexandre lui-même le soin d'assurer la cohésion nécessaire de l'armée ». Etant Grec de Grèce, et, de la sorte, insuffisamment populaire près des Macédoniens, Eumène n'eût pas réussi personnellement dans une telle entreprise; il eut le premier mérite de le deviner. Il s'effaça donc, quoique bon monarchiste, et préféra organiser une mise en scène magique de reviviscence du maître, prématurément disparu, de l'Asie. Eschyle n'avait-il pas fait reparaitre à Athènes même, au théâtre, il est vrai, — en 472 — pour les besoins d'une crise dramatique, l'ombre royale de Dareios, père de Xerxès, le vaincu de Salamine? On ne s'étonnait guère des revenants. Assez souvent, la scène grecque avait familiarisé les spectateurs avec l'apparition de fantômes illustres. La peinture de Théon de Samos animait des *phantasai*. On peut croire qu'à la fin du IV^e siècle, dans une armée fanatique de son chef, opérant loin de ses bases, encore tout enfiévrée de la douleur de la perte soudaine d'un chef aimé, la mise en scène d'Eumène a dû être acceptée sans scepticisme grave.

Elle le fut généralement en effet⁽¹⁾. Nous donnons ci-après les textes de Diodore et de Polyaeos, qui ont retracé, entre autres, l'événement :

Ol. 115, 3 : 318 av. J.-C. Diodore de Sicile, 18, 60, 4-61, 3.

[Εὐμενὴς] ἀπεφαίνετο δὲ αὐτὸν ἐν ῥακέναι κατὰ τὸν ὕπνον ὅψιν πράδοξον, ἣν ἀνγκλιῶν ἡγεῖσθαι δηλῶσαι πᾶσι· δοκεῖν γὰρ αὐτῷ πολλὰ συνεργήσειν πρὸς τε ὁμόνοιαν καὶ τὴν κοινὴν συμφέρον. Δίξαι γὰρ κατὰ τὸν ὕπνον ὅραν Ἀλέξανδρον τὸν βασιλέα ζῶντα καὶ τῇ βασιλικῇ σκευῇ κεκοσμημένον χρηματίζειν καὶ τὰ προστάγματα δίδουσι τοῖς ἡγεμόσι, καὶ πάντα τὰ κατὰ τὴν βασιλείαν διοικεῖν ἐνεργῶς.

« Διόπερ οἶμαι δεῖν ἐκ τῆς βασιλικῆς γὰλῃς κατασκευάσαι χρυσοῦν θρόνον, ἐν ᾧ τεθέντος τοῦ διαδήματος καὶ σκίπτρου καὶ στεφάνου καὶ τῆς ἄλλης κατασκευῆς ἐπιθῆναι ἅμ' ἡμέρᾳ πάντας αὐτῷ τοὺς ἡγεμόνας καὶ πλησίον τοῦ θρόνου συνεδρεῖν καὶ τὰ προστάγματα λαμβάνειν ἐκ τοῦ ὀνόματος τοῦ βασιλέως, ὡς ζῶντος καὶ προσσηκίτος τῆς ἰδίας βασιλείας ».

⁽¹⁾ Bien à tort, M. J. TONDRIAU, *Rev. hist. relig.*, 137, 1950, p. 207-235 (cf. p. 210), a tenté de minimiser l'effet produit par ce qu'il appelle « le palliatif astucieux » imaginé par Eumène de Cardia. Eumène aurait seulement agi pour contrebalancer l'effet produit par Ptolémée en emmenant en Égypte, dès 322, la dépouille d'Alexandre. Perdicas aurait été « berné » (p. 210). Seul, Eumène de Cardia aurait trouvé une réplique en adorant (sic) « les reliques d'Alexandre ». M. J. Tondriau ajoutait : « La manœuvre était fort habile. N'empêche qu'elle restait artificielle; le Lagide avait, lui, des bases autrement sérieuses à ses prétentions ».

61 : Πάντων δ' ἀποδεξαμένων τοὺς λόγους ταχέως ἅπαντα κατεσκευάσθη τὰ πρὸς τὴν χρείαν. ὡς ἂν πολυχρύσου τῆς βασιλικῆς οὐσης γάξης. Εὐθύς οὖν κατασκευασθείσης μεγαλοπρεποῦς σκηνῆς ὃ τε θρόνος ἔχων τὸ διάδημα καὶ τὸ σκήπτρον ἐτέθη καὶ τὰ ὅπλα οἷς εἰάθει χρῆσθαι καὶ κειμένης ἐσχάρας ἐχοῦσης πῦρ ἐπέθουον ἐκ κιβωτίου χρυσοῦ πάντες οἱ ἡγεμόνες τὸν τε λιβανωτὴν καὶ τῶν ἄλλων <θυμιαμάτων> εὐωδῶν τὰ πολυτελέστατα καὶ προσεκύνουν ὡς θεὸν τὸν Ἀλέξανδρον. Ἀκολουθῶν δὲ τουτοῖς δίφρων πολλῶν κειμένων ἐκάθισον ἐπὶ τούτων οἱ τὰς ἡγεμονίας ἔχοντες καὶ συνεδρεῖοντες ἐβουλεύοντο περὶ τῶν αἰεὶ κατεπειγόντων.

Ὁ δ' Εὐμένης ἐν πᾶσι τοῖς χρηματιζομένοις ἴσον ἑαυτὸν τοῖς ἄλλοις ἡγεμόσιν ἀποδεικνύων καὶ πάντας ταῖς φιλανθρωποτάταις ὁμιλίαις δημαγωγῶν τον τε καθ' ἑαυτοῦ φθόνον ἀπετρίψατο καὶ πολλὴν εὐνοίαν ἐν τοῖς ἡγεμόσι πρὸς ἑαυτὸν κατεσκεύασεν. Ἀμα δὲ καὶ τῆς κατὰ τὸν βασιλέα δεισιδαιμονίας ἐνισχυοῦσης ἀγαθῶν ἐλπίδων ἅπαντες ἐπληροῦντο, καθάπερ θεοῦ τινος αὐτῶν ἡγουμένου.

Polyaenus, IV, 8, 1-2 :

Εὐμένης ἤδη συνιῖς τῶν ἀργυρασπίδων ἀρχομένων νεωτερίζειν, ἀλλὰ μὴν [καὶ] Ἀντιγένους καὶ Τευτάμου, οἱ στρατηγοὶ τούτων ἦσαν, ὑπερφάνως πρὸς αὐτὸν διακειμένων καὶ βαδίζειν ἐπὶ τὴν σκηνὴν αὐτοῦ κατοκνούντων, συγκαλέσας τοὺς ἡγεμόνας ἐνύπνιον ἔφη τοῦτο δεύτερον ἐωρακεῖν διαπειλούμενον, εἰ μὴ πεισθείμεν, κοινὸν ἅπασιν ἔσεσθαι κίνδυνον. Ἦν δὲ Ἀλέξανδρος ὁ βασιλεὺς ἐν μέσῳ στρατοπέδῳ προκαθήμενος ἐν σκηνῇ, σκήπτρον ἔχων, χρηματίζων ἅπασιν· καὶ δὴ προσέταξε τοῖς ἡγεμόσι, μηδὲν τῶν κοινῶν καὶ βασιλικῶν διοικεῖν ἔξω τῆς βασιλικῆς σκηνῆς καὶ καλεῖν ταύτην μόνην Ἀλεξάνδρου σκηνήν.

Προσεκύνησαν οἱ Μακεδόνες τὸν Ἀλέξανδρον καὶ συνεβούλευσαν ἐκ τῶν βασιλικῶν χρημάτων σκηνὴν κατασκευάσαι βασιλικὴν καὶ θρόνον χρυσοῦν βασιλικῶς κεκοσμημένον· ἐπὶ δὲ τούτου χρυσοῦν στέφανον ἔχοντα διάδημα βασιλικόν, καὶ παρὰ τὸν θρόνον ὅπλα καὶ μέσον σκήπτρον καὶ πρὸ τοῦ θρόνου τράπεζαν χρυσοῦν· ἐπὶ δὲ ταύτης ἐσχαρίδα καὶ λιβανωτίδα χρυσοῦν καὶ λιβανωτὴν καὶ θυμιάματα εὐώδη· ἀλλὰ μὴν καὶ δίφρους ἀργυροῦς ἐν τῇ σκηνῇ· ἐφ' ὧν οἱ πάντες ἡγεμόνες βουλεύοντο περὶ τῶν κοινῶν πραγμάτων. Ταῦτα μὲν δὴ κατεσκευάσαντο. Εὐμένης δὲ τὴν αὐτοῦ σκηνὴν ἤγερε παρὰ τὴν Ἀλεξάνδρου καὶ οἱ ἄλλοι ἡγεμόνες ἐφεξῆς. Οὕτω δὴ συνέβαιεν τὸν Εὐμένην εἰσιόντα πάντας ἐκείνους ἡγεμόνας ὑποδέχεσθαι, μεθ' ὧν Ἀντιγένους καὶ Τεύταμος, οἱ στρατηγοὶ τῶν ἀργυρασπίδων, ἐκάθισον, τῷ μὲν ἔργῳ πρὸς Εὐμένην, τῇ δὲ τιμῇ πρὸς Ἀλέξανδρον.

Il est caractéristique que Diodore, 18, 61, 2, ait parlé d'un culte *divin*.

Il s'agit, en vérité, d'une habile mise en scène d'apothéose. Comme on voit — d'après les deux textes cités et qui ne comportent que des variantes secondaires — Eumène avait d'abord allégué un songe où le roi défunt, dit-il, lui était apparu avec tous les insignes du pouvoir. Ayant rassemblé un matin l'armée, il lui exposa le miracle de la nuit, et rendit alors compte de l'ordre qui lui avait été donné, disait-il, en son sommeil, d'organiser le culte. C'est la seule attestation certaine que nous ayons, d'un culte d'essence militaire ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ M. LAUNEY, *I. I.*, p. 945-946.

Les prescriptions d'Alexandre *redivivus* stipulaient qu'on devait commencer aussitôt à lui rendre les honneurs. Une tente royale fut donc immédiatement dressée, la «tente d'Alexandre». Elle comportait au centre, un trône vide, avec les insignes et les armes du roi, son diadème, son sceptre, son glaive. Devant le trône s'élevait un autel allumé. Les officiers furent conviés à y venir jeter de l'encens, des parfums — encens, myrrhe — qu'on tirait d'un coffret d'or. Après avoir répandu ces aromates sur le feu, les adorants avaient ordre de se prosterner devant le trône, comme si la présence d'un dieu y eût été sensible. Notons-le : c'est là, déjà, le geste, souvent étudié, de la *proskynésis* impériale ⁽¹⁾, cérémonie essentielle du rituel iranien qu'Alexandre, non sans protestation des Macédoniens, avait remis lui-même en honneur après sa victoire sur Darius. Le regretté M. Launey (*I. I.*) avait relevé que, pratiqué après la mort, le culte n'avait plus rien de choquant pour des Gréco-Macédoniens, leur croyance «s'accommodant volontiers de la déification d'un souverain après sa mort».

Après avoir adoré de cette façon le maître illustre — devenu le génie de l'Empire macédonien, et doté à nouveau de la *parousia* — les officiers avaient été requis de s'asseoir en cercle autour de l'*eskharā*, où brûlaient sous leurs yeux les essences parfumées. Pour honorer le dieu, et écouter ses avis, ils délibéraient, en quelque sorte, sous sa présence magique. Eumène, instigateur de ce curieux culte du trône vide d'Alexandre — qui nous procure une date si importante dans l'histoire des religions — avait espéré faire passer son chef disparu pour le véritable instigateur de ses actes, politiques ou militaires. C'est sous la tente d'Alexandre qu'il tenait ses réunions et colloques avec les satrapes ⁽²⁾. Un sacrifice y préludait, près du trône.

Il est difficile de se prononcer sur le degré de croyance qu'Eumène et les siens ont pu attribuer à leur fiction symbolique; et la question, à mon sens, n'est d'ailleurs pas primordiale ⁽³⁾. Toutefois, on a déjà remarqué qu'Eumène était le plus intéressé, parmi les diadoques, à maintenir aussi vivant que possible le souvenir d'Alexandre.

Mais si l'on veut juger du sens religieux de la cérémonie qu'il avait instaurée, il n'est pas inutile de la reclasser dans l'ambiance cultuelle qui l'avait autorisée, et de rappeler ainsi, ici-même, certains faits curieux, antérieurs à la mort du conquérant macédonien lui-même.

Dès avant la maladie fatale du prince, il y avait eu à Babylone certains présages et miracles du trône, propres à attirer l'attention sur l'importance de ce siège, emblème de la souveraineté divine et humaine. Là aussi, les faits ont été racontés à peu près de même

⁽¹⁾ P. ex. : W. KROLL, *P. W. Suppl. R. E.*, 5, 518; Lily ROSS TAYLOR, *J. H. S.*, 47, 1927, p. 53, et suiv., qui fait remonter justement la *proskynésis* au culte des souverains hellénistiques; G. MÉAUTIS, *REA*, 44, 1942, p. 305-308; A.-J. FESTUGIÈRE, *Revue philol.*, 1947, p. 23; etc.

⁽²⁾ DIODORE, 19, 15, 1-4; Cornelius NEPOS, *Eum.*, 7.

⁽³⁾ M. Launey, qui avait rappelé le peu de temps pendant lequel dura la mise en scène (Eumène et ses coalisés furent battus quelques mois après, Eumène capturé et exécuté), a signalé qu'en 317, dans le banquet offert par Peukestès, satrape de Perse, à toute l'armée, il y avait eu une cérémonie religieuse avec sacrifice «aux dieux, à Alexandre et à Philippe» (DIODORE, 19, 22, 1). Au milieu des cercles concentriques de banquetiers, étaient dressés les autels (DIODORE, 19, 22, 3).

façon par Diodore de Sicile ⁽¹⁾ et Plutarque ⁽²⁾. Un Messénien du nom de Dionysios, aurait un jour usurpé la tunique et le diadème d'Alexandre, et se serait assis sur son trône, pendant que le Macédonien était occupé aux jeux. Conformément aux indications des devins, Alexandre, alarmé, aurait fait ensuite disparaître l'étrange personnage, qui, interrogé sur son acte, avait dit avoir agi à l'instigation et sur ordre de Sarapis; le dieu d'Égypte, en outre, lui aurait ordonné de se taire obstinément, le plongeant dans une sorte de léthargie. Ce prodige étrange — l'acte d'un fou, semble-t-il — aurait pris place parmi ceux qui énervèrent le conquérant macédonien, peu avant sa fin. La tradition a déjà été justement signalée ⁽³⁾.

Est-il téméraire de penser que l'aventure de Babylone avait été connue plus ou moins de l'entourage d'Alexandre? Toutefois, nul ne jugera, à partir de là, qu'elle ait pu même, dans une certaine mesure, influencer la cérémonie de Cyinda. Nous ne le pensons guère, d'autant que le culte du trône vide des princes est resté traditionnel, ensuite, en Alexandrie et en Égypte. M. Launey ⁽⁴⁾ avait rappelé un texte de Pharbaitos, selon lequel le stratège du Pharbaitite avait consacré un jour dans le gymnase de sa ville, à Hermès et à Héraclès, un «Ptolémaion» («apparemment une petite chapelle du culte royal»: M. Launey), et un trône. M. Launey ajoutait, *l. l.*: «Je crois que dans l'Égypte ptolémaïque, le trône vide a symbolisé le pouvoir royal, et que le culte royal s'est souvent organisé autour de lui». M. Launey eût pu tirer argument, aussi, d'un intéressant passage de Théocrite, dans l'*Éloge de Ptolémée II*, composé avant la mort d'Arsinoé Philadelphie en 270, quand Théocrite était venu à Alexandrie, attiré par le renom des libéralités du prince régnant ⁽⁵⁾. A propos de Ptolémée I^{er} «élevé par Zeus aux mêmes honneurs que les Immortels bienheureux» (v. 16-17), le poète syracusain disait: «Un trône d'or est préparé pour lui dans le Palais de Zeus. Près de lui siège Alexandre, qui l'aime, redoutable divinité pour les Perses aux mitres bariolées» (v. 18-19). Et plus loin: «En face, est établi le siège d'Héraclès, tueur de centaures, siège fait de solide acier»... Ainsi, il y aurait eu plusieurs trônes — vides — à l'Olympe, l'un d'or pour Ptolémée, fils de Lagos, l'autre pour Alexandre; et celui-ci ne pouvait pas être de métal moins précieux. Les deux princes ayant été divinifiés, le trône représente, et leur prééminence dans l'au-delà, et leur souveraineté. Théocrite nous dit d'ailleurs qu'Héraclès s'asseyait parfois sur son trône d'acier pour le banquet d'immortalité (v. 20-25), avec ses descendants royaux, Alexandre et Ptolémée I^{er}.

Ce rite d'*εὐχὰ* céleste des héros divinisés pourrait être rapproché du banquet dont bénéficiaient les Dioscures, ici et là. Pour cette fête (théoxénie), on préparait des *lectisternes*, en disposant à l'avance des trônes ou lits vides. Il a déjà été proposé de reconnaître, en

⁽¹⁾ 17, 116.

⁽²⁾ *Alexandr. vita*, 73-74. Cf. le commentaire de Ph. J. DERCHAIN et J. HUBAUX, *L'Antiquité classique*, 19, 1950, fasc. 2: *Le fantôme de Babylone*, p. 367-382 (cf. p. 371 et suiv.). Les interprétations des deux auteurs n'ont pas à être discutées ici, mais elles ne seront pas reçues sans réserves.

⁽³⁾ La mention du dieu de Memphis est peut-être un certificat d'origine pour la légende: elle aurait fait partie du dossier de la propagande lagide, qui avait officiellement accaparé, dès le transfert du corps du conquérant en Égypte, la Geste d'Alexandre, et songeait légitimement à la magnifier.

⁽⁴⁾ *Recherches sur les armées hellénistiques*, p. 855.

⁽⁵⁾ Édit. Ph. Legrand, coll. G. Budé, p. 143 et suiv.

conséquence, une allusion symbolique à la royauté jumelle de Démétrios et d'Eucratidès en Syrie ⁽¹⁾, d'après les monnaies qui représentent côte à côte, dans cette région, deux trônes portant les bonnets (*mitres*) des Dioscures ⁽²⁾.

A Cyinda, Eumène de Cardia avait fait de la tente d'Alexandre une sorte de *t'ménos* funéraire pour culte royal: et du trône vide, portant le diadème et le sceptre, l'insigne de la royauté du conquérant défunt. Il semble que dans l'Égypte ptolémaïque, le trône vide ait gardé un peu le même *mana*. On voit en effet, dans le récit qui nous a été laissé de la célèbre procession matinale organisée à Alexandrie ⁽³⁾, que Pausanias, après avoir longuement décrit la section dionysiaque, mentionnait un «cortège de Zeus et d'autres dieux», comportant la présence de trônes: «Après cela, venait le cortège de Zeus, et de beaucoup d'autres dieux, et en outre, celui d'Alexandre, représenté en or sur un char attelé d'éléphants, ayant à ses côtés, d'une part Niké, de l'autre Athéna ⁽⁴⁾. Suivaient des trônes, des brûle-parfums, des autels et des trépieds, un caducée et un foudre géants, un temple doré, etc. Il est fait mention aussi ⁽⁵⁾ dans le récit, de la présence d'un trône de Ptolémée Sôter, sur lequel était posé une couronne agrémentée de multiples ornements, végétaux ou autres, d'or. En somme, il est vraisemblable que le trône ait été considéré comme le symbole des rois défunts, pouvant être aussi en principe le siège de divinités invisibles ⁽⁶⁾. Lorsque Héphaistos avait enchaîné Héra, sa mère, sur son trône de l'Olympe, l'opération magique correspondait déjà à un transfert de la marâtre au monde souterrain: là où à leur tour Thésée et Pirithéos avaient été enchaînés, en punition, par Hadès, lors de la tentative d'enlèvement de Coré: (*Thesens*) *sedet et in aeternum sedebit...*».

M. Launey avait considéré comme possible, en raison des mentions de la grande Procession alexandrine, qu'en Égypte, chaque gymnase public eût reçu un trône royal, placé ou non sous un dais, ou dans une petite chapelle ⁽⁷⁾.

⁽¹⁾ M. LAUNEY, *l. l.*, p. 855, n. 3.

⁽²⁾ Sur ces monnaies, cf. W. W. TARN, *The Greeks in Bactr. and Ind.*, p. 205. Elles ne sont pas signalées par F. CHAPOUTHIER, *Les Dioscures au service d'une déesse*, 1935, qui n'a pas traité non plus du trône des Dioscures.

⁽³⁾ Callixène de Rhodes: IV^e livre de l'*Histoire d'Alexandre*; Athénée, V, 34, 202 a, b. Notamment par Kamp, Franzmeyer, et, plus récemment, Fr. Caspari (*Hermes*, 68, 1933, p. 400-414), le texte a été abondamment et soigneusement commenté. La fête pentétérique avait été instituée en 279-278; et c'est la première procession qui semble nous avoir été décrite, en raison de son éclat grandiose.

⁽⁴⁾ Sur ces groupes allégoriques et leur signification, cf. Ch. PICARD, *CRAI*, 1951, p. 310-322, à propos de l'Apologue de Prodicos, et *Rev. arch.*, 1953, II, p. 10-41.

⁽⁵⁾ *Επί δὲ τὸν Πτολεμαίου τοῦ Σωτήρος θρόνον στεφανὺς ἐπέκειτο ἐκ μυρίων κτισσικευσμέρος χρύσεον*. Pour une couronne posée sur un «siège d'honneur», cf. S. EITREM, *From the collect. of Ny Carlsberg Glyptothek*, III, 1942, p. 189 et suiv. et fig. 1, p. 191. Le relief commenté de la Glyptothèque (époque de Septime-Sévère) est le n° 817 (bibliogr. sous ce n°, au catal. de Fr. Poulsen, 1940, *Antike Skulpturen*).

⁽⁶⁾ Cf. A. HUG, *P. W.*, *RE*, 6 (1936-1937), col. 616 et suiv.; et déjà H. HERTER, *Rhein. Mus.*, 74, 1925, p. 164-173.

⁽⁷⁾ *Recherches sur les armées hellénistiques*, II, p. 856. A Cos aussi (*Insc. of Cos*, 8), M. Launey avait rappelé l'existence d'un trône consacré, semble-t-il, à un Ptolémée, et placé dans le gymnase τῶν νέων: *l. l.*, p. 855 et n. 4.

Parmi les manifestations du culte dynastique qui se faisaient aux environs du trône, dans les gymnases, nous sommes renseignés en tout cas, utilement et précisément, à Adoulis, en Éthiopie; Cosmas Indicopleustès a décrit là un trône orné de figures d'Héraclès et d'Hermès, génies protecteurs des gymnases. Encore au temps de Cosmas (vi^e siècle de notre ère), nous apprenons qu'on exécutait publiquement les condamnés devant ce trône, qui représentait donc un symbole de la royauté⁽¹⁾.

Ainsi, lorsque Cléopâtre faisait tenir secrètement à Octave — à l'insu d'Antoine — « un sceptre doré, une couronne d'or, et le trône royal (τὸν δίφρον τὸν βασιλικόν) », ce sont bien les insignes royaux, et les instruments essentiels du commandement qu'elle lui transmettait, comme au *dominus et deus* : ce que Dion a remarqué fort précisément⁽²⁾.

*
*
*

Les empereurs romains n'ont pas manqué de conserver la tradition de la présence idéale, visible ou invisible, sur le trône : tradition consacrée officiellement à Cynda au bénéfice d'Alexandre, vainqueur dont ils essayaient volontiers d'usurper la gloire⁽³⁾. On a déjà rappelé que le trône vide de Caligula avait eu sa place au Capitole, et que les sénateurs y venaient faire docilement la *proskynésis* la plus orientale⁽⁴⁾. A son tour, Commode s'était fait représenter par un trône d'or, orné de la *léonté* héracléenne et d'une massue évoquant le héros néméen⁽⁵⁾.

Les trônes vides, emblèmes de souveraineté, tendirent, sous l'Empire romain, à multiplier leur puissance, en se multipliant eux-mêmes. Nous avons mentionné ci-dessus la paire de « sièges d'honneur », qui avait pu, sur les monnaies syriennes, correspondre à la royauté jumelle de Démétrius et d'Eucratidès. Or, nous voyons, à l'époque de Septime Sévère, vengeur de Pertinax, qu'on faisait porter jusqu'à trois trônes vides dans le théâtre, en souvenir du prince défunt⁽⁶⁾. L'image du trône déjà polyvalente — puisqu'on l'utilisait

⁽¹⁾ Ἐκς δὲ τῆς σήμερον ἡμέρας, ἐν ἐκείνῳ τῷ τόπῳ, ἐνθα κεῖται ὁ δίφρος, ἐμπροσθεν αὐτοῦ, τοὺς καταδίκους φονεύουσι : 108 D, p. 76, édit. Winstedt; cité par M. LAUNY, *l. l.*, p. 855, n. 3.

⁽²⁾ Dion, 51, 6, 5 : cité par S. EITREM, *l. l.* (ci-après, p. 11, n. 1). M. S. EITREM, *l. l.*, p. 194, a fait noter d'autre part que les astronomes de la cour d'Alexandrie, dociles, avaient un jour changé la constellation de Canope dite « Chevelure de Bérénice », en trône de César (PLINE, *Nat. hist.*, II, 178).

⁽³⁾ Au temps d'Auguste, le trône vide de César, le Divus Julius, était porté dans les jeux : par exemple aux augustales : Dion, 56, 29, 1. L'usage fut continué sous Tibère : Dion, 57, 15, 6. Cf. A. ALFÖLDI, *Insignien u. Tracht d. röm. Kaiser (Röm. Mitt.*, 50, 1935, p. 136 et suiv., et fig. 15 [monnaies]). — Comment expliquer l'appellation de *θρονόμυρτις* que l'on rencontre dans la propagande isiaque? Faut-il l'entendre des devins vaticinant sur leur « trône », comme la Pythie sur son trépied : cf. REG, 59-60, 1946-1947, p. 343? Ce qu'il y a de plus intéressant à rapprocher est l'étrange récit de F. OSSENDOWSKI, *Beast, men and gods* (p. 144, édit. française), pour les cérémonies divinatoires auxquelles il dit avoir assisté (visions évoquées devant un trône vide), dans un monastère des montagnes à l'Ouest de la Mongolie, au Nord du Tibet.

⁽⁴⁾ S. EITREM, *l. l.*, p. 193.

⁽⁵⁾ DION, 72, 17.

⁽⁶⁾ DION, 74, 4. Déjà, dès 50 av. J.-C. environ, le roi Antiochus I^{er} de Commagène parle, sur un monument commémoratif, de son royaume « qui obéit à ses trônes » ; et il espère qu'après sa mort, son

aussi bien pour les morts que pour les vivants, qui n'étaient présents qu'idéalement — a donc obéi à la tendance qui faisait diffuser, d'autre part, les portraits impériaux officiels, en nombre partout croissant⁽¹⁾.

A Rome comme ailleurs⁽²⁾, les sources pour l'étude du symbolisme du trône vide ne sont pas seulement littéraires, mais à chercher parallèlement dans le domaine de la plastique, et dans celui de la peinture. L'étude générale sur ce thème dont M. A. Grabar a pris l'initiative, de façon fort méritoire, dans les *Cahiers archéologiques*, n'ayant pas encore abordé le domaine de l'art et de la religion à Rome et en pays romains, nous mentionnerons ici en passant quelques documents intéressants, sans vouloir présenter — ce qui nous entraînerait trop loin — une recherche approfondie, bien digne de tenter plutôt un spécialiste des études latines.

Un document très curieux est le relief de Rome (Villa Medici) — jadis rapporté à l'Ara Pacis — où l'on voit représenté, ainsi qu'il semble, le fronton du temple romain de la Magna Mater, au Palatin ; il s'agirait du temple construit d'abord une première fois, à l'arrivée de la célèbre Pierre Noire de Pergame (ou Pessinonte), et qui fut ainsi édifié, peut-on croire, entre 204 et 191, puis brûlé en 111, rebrûlé en 3 av. J.-C. Enfin, Auguste le fit restaurer. Le bas-relief de la Villa Medici, récemment étudié par M. M. R. Bloch⁽³⁾ et

âme montera « aux trônes célestes de Zeus Oromasdes ». La multiplication des trônes se faisait donc alors sur terre comme au ciel ; cf. S. EITREM, *l. l.*, p. 194, et les remarques présentées à ce sujet, *ibid.*

⁽¹⁾ S. EITREM a proposé de dater le « siège d'honneur » vide de la Glyptothèque Ny Carlsberg, sur le relief dont il a repris l'interprétation, *From the Collect.*, 3, 1942, p. 189 et suiv., de l'époque de Septime-Sévère : « On croirait, ajoute-t-il, à une initiative officielle ou à un ex-voto glorifiant Caracalla en qualité de César triomphant, ou de *princeps juventutis* » (p. 200). On peut rappeler ici que Caracalla s'est toujours soucie de paraître imiter Alexandre. — *Ibid.*, M. S. EITREM a donné quelques indications rapides sur le rôle du trône dans les textes magiques des *papyri* (surtout du III^e au V^e siècle ap. J.-C.) trouvés en Égypte. Cet aspect de la question ne concerne pas notre présente étude, et il suffit de signaler ce qui est dit à propos du culte de Sarapis, à qui le mage, copiant le culte officiel, demande à l'occasion, de se retirer « à ses propres trônes et dans ses propres absides » (*Papyri graecae magicae*, IV, 1062 ; VII, 333 ; V, 41 [celui-ci en onciales du IV^e siècle ap. J.-C.]). Sur le rapport du trône, de l'autel et de l'abside dans les basiliques païennes et chrétiennes, cf. ci-dessus, à propos des trônes d'Égypte et S. EITREM, *l. l.*, p. 200-201 ; plus récemment, A. GRABAR, *Cahiers archéol.*, 6, 1952, p. 31-41. — Pour les trônes du stratège Sostratos dédiés à Thémis et Némésis, déesses associées, au IV^e siècle av. J.-C., cf. W. REICHEL, *l. l.*, p. 22.

⁽²⁾ J. AUBOYER, *Cahiers archéol.*, 6, 1952, p. 1-9 : *Le trône vide dans la tradition indienne*. Je reste hésitant sur la date haute (600-400 av. J.-C.) donnée là sous réserve (avec un point d'interrogation) pour le texte (Kaushitaki Upanishad ; cf. L. RENOU, *Les Upanishad*, VII, 1948), qui est considéré comme le plus ancien document concernant le trône vide dans la tradition indienne. La ressemblance avec les lamelles d'or éleusiniennes, maintenant bien datées en Grèce (IV^e siècle av. J.-C.) par la découverte de l'urne cinéraire de Pharsale (N. M. VERDELIS, *Arch. Ephem.*, 1950-1951, p. 80 et suiv.) me paraît trop singulièrement caractéristique pour qu'on ne puisse pas remarquer, dans le texte indien, fort approximativement daté, des influences occidentales, plus que vraisemblables.

⁽³⁾ Raymond Bloch, *Mél. arch. et hist. École Rome*, 56, 1939, p. 101 et suiv. : cf. fig. 9, à la p. 102. L'étude de M. R. Bloch, qui datait de 1939, a été réimprimée (sans correction par l'auteur) en 1951, en tête du livre de M. M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Le antichità di Villa Medici*, p. 9-23, pl. A.-C. ; p. 56-64, M. Cagiano de Azevedo a repris lui-même, avec des conclusions qui s'écartent en partie de celles de

M. Cagianò de Azevedo, représentait en «fond de tableau» l'édifice. Il montre ainsi une interprétation — dont la fidélité est impossible à apprécier — de l'entablement antique (pl. I, 2). Au milieu du fronton se trouve représenté un trône vide, dans l'axe, vu de face, recouvert d'une étoffe pendant seulement sur la gauche; sans doute le «voile de la déesse», a pensé M. R. Bloch. Mais l'état du document rend toute conclusion incertaine. En avant du trône vide, un tabouret serait visible. Sur le voile repose, d'après M. R. Bloch, la couronne tourelée, emblème de la Magna Mater, crénelée et flanquée de deux tours entre lesquelles s'ouvre une baie⁽¹⁾. De chaque côté du trône, deux «Galles» sont à demi allongés, le coude appuyé sur un tambourin, et tenant de la main gauche le rameau de pin consacré à Cybèle: à chaque extrémité, un animal — sans doute une panthère, assez lourdement exécutée — vient s'abreuver dans un vase⁽²⁾.

Malgré la difficulté des exégèses, le document est précieux, comme attestation du symbolisme du trône vide à Rome et en Orient, à sa date. Il ne paraît pas que rien puisse être comparé directement ailleurs⁽³⁾.

Sur un bas-relief de Ravenne, provenant d'un Sanctuaire de Neptune, et qui faisait jadis partie d'un ensemble — il est conservé au Louvre⁽⁴⁾ — on voit un trône qui rappelle assez directement par sa forme et son décor des modèles grecs trouvés dans les

M. R. Bloch, l'étude des documents (*Gruppo di rilievi storici*); il admet, en tout cas, p. 56, qu'il s'agisse bien du temple de la Magna Mater au Palatin (cf. H. GRAILLOT, *l. l.*, pl. VII, 2, où il est parlé à tort d'un relief «de l'Ara Pacis»).

⁽¹⁾ Référence (de M. R. Bloch), à H. GRAILLOT, *Le culte de Cybèle*, p. 326 et suiv.

⁽²⁾ Deux Corybantes, dont celui de droite est seul antique, constituent, a-t-on dit, les acrotères latéraux. Sur les «serviteurs» de Cybèle, Attis dits «funéraires», Galles, Corybantes, etc., cf. les remarques très critiques, mais en partie seulement justifiées, de R. WILL, *Le relief cultuel gréco-romain*, thèse soutenue en Sorbonne le 16 mai 1953. — Ainsi que je l'ai signalé lors de la soutenance, M. R. Will n'avait pas fait état, alors, de la représentation du fronton du temple de la Magna Mater au Palatin, document pourtant daté. Pour le trône vide, on peut rappeler que Pausanias avait signalé à l'Acrocorinthe (II, 4, 7) un Trône de la Mère des dieux, placé hors du sanctuaire.

⁽³⁾ En raison des discussions qui continuent (cf., p. ex., A. VON GERKAN, *Oesterr. Jahresh.*, 39, 1952, p. 31 et suiv.) au sujet de l'authenticité du «Trône de Boston», nous nous bornons à mentionner ici les ingénieuses remarques de M. J. COLIN, *Rev. arch.*, 1946, I, p. 139 et suiv. (cf. p. 168-171, avec la bibliographie jusqu'en 1946), concernant le culte du trône vide à Rome. De toutes façons, ces recherches conservent leur intérêt. Sur le trône de Boston, cf. aussi F. KRAUSS, *Arch. Jahrb.* (63-64, 1948-1949, p. 40-69).

⁽⁴⁾ N° 856 de la collection: C. RICCI, *Ausonia*, 4, 1909, p. 247-289: *Marmi Ravennati erratici*. Il y a des mentions de la construction d'un temple de Poseidon à Ravenne, et de l'institution de *Neptunalia* aux frais de L. Publius Dalicus: dessin au trait dans Clarac: S. REINACH, *Rép. stat.*, I, p. 108 et *id.*, et *Rép. rel.*, 3, p. 127; cf. aussi W. ROSCHER, *Lexic. Mythol.*, s. v. *Neptunus*. Le relief reproduit par S. REINACH, *Rép. rel.*, 3, p. 127, n° 2, est du même type que celui de notre figure, mais avec des variantes. Il comporte aussi un décor architectonique de fond (variantes); les petits génies apportent cette fois des coquillages (à gauche), et un gros trident (à droite); un animal marin est couché au devant du trône, vide aussi, et drapé. Pour l'histoire de la dispersion des morceaux de cette décoration, vers la fin du Moyen âge, cf. *Ausonia*, IV, 1909, p. 250; cf. aussi Ch. DIEHL, *Ravenne*, p. 11; et plus récemment, Maria SQUARCIAPINO, *Memorie Accad. Lincei*, 8, 2, 2, 1948, p. 61-118; cf. fig. 17 à la p. 112, pour l'un des documents de Ravenne.

théâtres antiques, ou parfois, semble-t-il, dans les synagogues⁽¹⁾. Il est seulement drapé d'un long voile, cette fois bien visible, pendant surtout à droite (pl. II, 1). Devant ce siège, sur l'escabeau, pose un globe cosmique, avec étoiles et bandeau zodiacal. A l'arrière, le sculpteur a évoqué finement une architecture lointaine de portiques. De chaque côté du trône, groupés par paires, sur le devant, quatre «Amoureux» s'efforcent à convoyer de lourds symboles (faucille, etc.), d'après lesquels on aurait pu penser à un culte de Saturne. Au Musée archéologique de la Marciana à Venise, plusieurs autres fragments sont comparables: ils représentent deux *putti* ailés (sur chaque fragment). Les uns portent la faucille, les autres un sceptre (G. VALENTINELLI, *Marmi... della Marciana*, 1866, n° 193 et 199, pl. 37). D'autres figurations, de Ravenne même, connues dès le temps de Montfaucon, entrent aussi dans le groupe (J. BELGRADO, *Il trono di Nettuno*, 1766 [Césenna]). H. GRAILLOT avait rappelé⁽²⁾ qu'à Pompéi, lors des cérémonies du culte de Vénus, on promenait processionnellement un trône recouvert d'un coussin, sur lequel était disposée une couronne, et dont les montants s'ornaient de feuillage vert. Ni H. GRAILLOT, ni M. R. BLOCH, ni d'autres, n'ont utilisé, semble-t-il, la découverte faite en 1912 à Pompéi même, via dell' Abbondanza, d'une peinture où une Cybèle tourelée occupe un trône à dossier décoré de lions; le trône devait être porté sur un palanquin; les servants fatigués ont déposé un instant la déesse à terre⁽³⁾. Nous avons du moins (pl. II, 2) un document propre à évoquer — indirectement au moins — la cérémonie ci-dessus signalée, en l'honneur de Vénus, à Pompéi: c'est une peinture d'Herculanum, provenant de la «Casa dei Cervi». Elle peut être encore inédite. Nous y voyons deux petits génies ailés du type de ces «Amoureux» dont on parle toujours et partout — mais il pourrait s'agir aussi bien de Bacchoi ailés, comme on en connaît — qui sont placés de chaque côté d'un siège où la peinture correspond à des incrustations or, argent; ce trône est garni d'un gros coussin en soie écarlate; il est recouvert en partie d'un voile d'étoffe qui s'accroche aux accoudoirs et pend du côté droit. Un grand thyrsos (?) oblique — à moins qu'il ne s'agisse d'une lance — était posé sur le siège vide. L'occupation des «Amoureux» est de garnir de feuillages légers, — de smilax, semble-t-il — déjà disposés en partie, les montants du trône. L'image paraîtra assez suggestive pour qui veut imaginer les cérémonies et processions de la cité voisine de Pompéi. Il serait imprudent, toutefois, de rapporter trop directement le trône à la Vénus dite «Pompeiana». On a parlé d'un trône de Mars, aussi. — Tradition

⁽¹⁾ Cf. par exemple la série étudiée par M. SVEN RISOM, *Mél. Holleaux*, 1913, p. 257-263, pl. VIII-XIII: trône du théâtre de Tégée, siège du prêtre de Zeus Eleuthereus au théâtre de Dionysos, Athènes; siège trouvé près de l'Olympieion, Athènes; siège de la «Synagogue», à Délos. M. S. RISOM n'a pas fait état du trône de Ravenne, au Louvre, qui lui eût fourni un type apparenté.

⁽²⁾ J. COLIN, *Rev. archéol.*, 1946, I, p. 171 (d'après H. GRAILLOT, *Le culte de Cybèle*, 1912, p. 328) qui parle là d'une «Vénus pompéienne» orientale. Sur cette divinité protectrice des portes, R. CARINGTON, *Pompéi*, p. 215.

⁽³⁾ J. COLIN, *l. l.*, p. 171, n. 4, qui signale aussi le palanquin de la statue de Cybèle: F. CUMONT, *Relig. orientales dans le paganisme romain*, 4^e édit., p. 53, fig. 3. Antécédents orientaux: Edith PORADA, *Archaeology*, 6, 4, 1953, p. 208-210 (trône de Sargon II). — Pour la peinture de la Via dell' Abbondanza, cf. maintenant Vittorio SPINAZZOLA, *Pompei alla luce d'gli scavi nuovi di Via dell' Abbondanza* (anni 1920-1923), opera postuma a cura di Salvatore Aurigemma, 1953.

et document figuré, en raison de la date de destruction des villes du Vésuve, ne peuvent qu'être antérieurs, plus ou moins sensiblement, à l'ère flavienne ⁽¹⁾.

On situerait à l'époque claudienne, déjà, le trône vide du Palais ducal de Mantoue (pl. III, 1), sur lequel on voit posé transversalement un foudre ailé; d'autres attributs apparaissent, et de petits personnages (Amoureux?) en partie mutilés, et l'image d'un aigle ⁽²⁾; peut-être celle d'un autre oiseau plus petit, comme il semble. Comme il est dit ci-dessus, nous n'avons pas eu dessein d'étudier en eux-mêmes ici ces divers monuments, dont l'examen détaillé mériterait d'être repris. Nous avons voulu seulement les signaler à l'attention, sans oublier qu'il doit en exister ici et là d'autres, comparables (pl. III, 2), et que la chaîne de jalons que nous avons tenté de constituer reste forcément lacunaire.

C'est jusqu'à l'époque de la décadence de l'Empire, en effet, qu'on retrouve, dans l'art, le symbolisme religieux des trônes vides. Signalons une curieuse pyxis en os au Louvre ⁽³⁾ représentant la naissance d'Apollon et de Diane à Délos : ex-voto que H. Graeven a attribué sous réserves au III^e siècle de notre ère au plus tôt, et qui entre dans la série.

La technique ne s'oppose pas à la date proposée. Les sculptures extérieures montrent curieusement, sur la colline du Cynthe, le trône vide de Zeus Cynthios, temporairement occupé, pendant l'épisode de la délivrance de Léo, par un *putto* allégorique, tenant hardiment le foudre du maître des dieux, et qui s'est assis familièrement à la place vacante du père des Léoïdes ⁽⁴⁾. Pindare déjà avait montré Zeus assistant du haut du Cynthe à la délivrance de Léo ⁽⁵⁾, et il n'est pas impossible que le Cynthe ait jadis abrité en fait, un « trône de Zeus », comme d'autres hauts-lieux du Proche-Orient (pl. V).

* *

On peut ici interrompre l'enquête générale entreprise — assurément encore bien provisoire — en pays grecs et latins.

C'est sur la cérémonie historique de Cyinda, sur la curieuse légende d'Alexandre invisible et présent que nous avons voulu principalement attirer l'attention. Mais il eût été

⁽¹⁾ On a signalé des compositions comparables qui viennent des fouilles de Resina et se trouvent actuellement au Musée de Naples : Roux et Barré, *Herculanum et Pompéi*, 1875, 2^e série, pl. LXXIX et LXXX. Une de ces peintures, formant paire en pendant, se rapporterait à un trône de Mars entouré de génies ailés, parés de bracelets et colliers : sur le trône, voile, coussin, casque à cimier; sur l'une des représentations, on voit une colombe posée sur le coussin, et l'un des petits génies tient une guirlande de myrte, plante d'Aphrodite. On doit donc penser là à un trône de Vénus; l'ensemble se référerait ainsi à Vénus et Mars.

⁽²⁾ A. LEVI, *Sculpture del Palazzo Ducale*, pl. LXXXIV; Id., *Historia*, III, 1929, p. 270 et suiv.; cf. CANINA, *Roma antica*, 6, pl. LXXI; C. SELTMAN, *Cambridge ancient history*, pl. 4, p. 144 b. A Diocaesarea, un foudre était posé aussi sur le trône de Zeus. Ailleurs, on a signalé des trônes portant une couronne de laurier (A. CONZL, *Röm. Bildw. in Oesterr.*, III, 1877, p. 8, pl. XIV-XV).

⁽³⁾ H. GRAEVEN, *Monum. Piot*, 6, 1899, p. 159-173 et pl. XV : haut. 0 m. 07, diam. 0 m. 12.

⁽⁴⁾ H. Graeven dit être tributaire pour cette interprétation des exégèses de son maître Wilamowitz von Möllendorf. L'interprétation paraît plausible.

⁽⁵⁾ A. PLASSART, *Explor. arch. Délos*, t. XI, 1928, p. 64 (*Sanctuaires et cultes du Mont Cynthe*).

difficile et dangereux d'isoler trop l'épisode; c'eût été peu instructif, au surplus. Dieux, héros et princes, du temps des Préhellènes jusqu'à la décadence de l'Empire romain, ont eu en commun le bénéfice du trône, siège d'apparat, tantôt environné de la vénération pieuse des fidèles, tantôt considéré comme l'attestation muette d'une autorité terrestre souveraine. Mais les chemins qui menaient du ciel à la terre étaient parcourus en tous sens au temps du paganisme déjà, si bien que c'est encore le trône-char qui est devenu parfois véhicule d'apothéose et d'« ascension » à l'empyrée : dans le cas d'Alexandre le Grand, précisément.

Le *Roman d'Alexandre* a provoqué une bibliographie déjà surabondante, et il n'est pas question d'y ajouter quoi que ce soit ici ⁽¹⁾. Le regretté Gabriel Millet a dû laisser sans suite la première partie d'une étude qu'il avait amorcée, où il avait versé minutieusement sa science coutumière ⁽²⁾. Beaucoup de questions seraient encore à reprendre, dès aujourd'hui. Nous ne le tenterons pas ici.

On a souvent reproduit l'Ascension d'Alexandre, encadrée dans la façade Nord de Saint-Marc, et qui fut, comme on sait, remployée (X^e-XI^e siècle). On a l'impression que le Macédonien y est figuré « en buste » ⁽³⁾; mais c'est que le sculpteur a tiré parti conventionnellement — et assez maladroitement d'ailleurs — d'une image frontale assise, qui convient à un Alexandre trônant plus qu'à un pèlerin du ciel, en char, enlevé *in excelsis* par des griffons. Comment ne pas remarquer, d'autre part, que ces griffons sont ceux mêmes qui encadraient déjà le trône vide des Minos à Cnossos ⁽⁴⁾? Le roman du Pseudo-Callisthène n'aurait pas eu besoin de recourir à des « sources orientales », comme on dit aussi vaguement que dogmatiquement, pour imaginer une ascension que faisait déjà, sur son escarbot, le Trygée paysan d'Aristophane; les animaux ailés, plus nobles, auxquels Alexandre montant au ciel présente comme appât deux longs bâtons chargés de viande, à la manière de deux torches, pour les amener à orienter leur vol vers le ciel, appartiennent déjà au folklore hellénique et scythique, Alexandre jouant entre eux, *mutatis mutandis*, un peu le rôle de l'Arimaspe, escorté de griffons plus ou moins pacifiques ⁽⁵⁾. C'est bien de la hardiesse de vouloir parler, comme on l'a fait, « de l'interprétation des ornements d'une étoffe d'origine persane ». Qu'en savons-nous? Le thème a été reproduit fréquemment en Orient et en Occident. On le trouve utilisé sur les œuvres les plus diverses, ivoires ⁽⁶⁾, émaux, mosaïques, étoffes même, à l'occasion.

⁽¹⁾ Cf. par exemple G. RADET, *Alexandre le Grand*, 7^e édit., 1951 : bibliographie (p. 435-436), au chap. 30; pour l'imagerie, A. AUSFELD, *Der griech. Alexanderroman*, 1907; STRZYGOWSKI, *Amida*, 1910, p. 348-354, etc.

⁽²⁾ *Syria*, 1923, p. 85-133.

⁽³⁾ Cf. par exemple, L. BRÉHIER, *La sculpture et les arts mineurs byzantins*, 1936 (Coll. *Histoire de l'art byzantin*, publiée sous la direction de Ch. Diehl), pl. XII et p. 64-65.

⁽⁴⁾ Ci-dessus, p. 2.

⁽⁵⁾ Je reviendrai ailleurs sur ce thème; cf. déjà, à propos d'une cuirasse historiée d'Orange, récemment découverte, J. SAUTEL, *CRAI*, 1952.

⁽⁶⁾ Feuillet d'un coffret d'ivoire du musée de Darmstadt : cf. L. BRÉHIER, *l. l.*, (ci-dessus, n. 3) pl. 29 et p. 79 (XII^e-XIII^e siècles). Le sujet, dit L. Bréhier, est présenté avec la plus grande fantaisie. « On remarque en tout cas qu'Alexandre, vêtu en Basileus du temps des Comnènes, est encore traité en buste, parce que le modèle a été celui d'un personnage trônant. Ainsi a-t-il l'air d'émerger d'une

Beaucoup de ces représentations sont fort connues; mais il nous a paru utile de commenter ici sur images, en terminant, le décor de deux étoffes incomplètes qui sont conservées dans le trésor de l'église de Montpezat, en France, et qui n'avaient été reproduites, semble-t-il, jusqu'ici, qu'à trop petite échelle pour pouvoir être appréciées et même exactement décrites⁽¹⁾. C'est la légende d'Alexandre qui est mise en œuvre là; et nous avons la bonne fortune, non remarquée jusqu'ici, de voir, côte à côte, le trône terrestre du souverain et le char destiné à son apothéose divine (pl. IV, 1, 2). Sur un des deux fragments — qui semblent avoir appartenu à une même frise continue, où les thèmes, séparés par des colonnes à torses à chapiteaux et d'autres figurations en forme de tabernacles, alternaient aussi — on voit à gauche Alexandre, avec, semble-t-il, deux petits animaux — ou oiseaux — l'encadrant héraldiquement à ses pieds; il est couronné par deux allégories féminines assises, tandis qu'il trône lui-même de face, mais tourne la tête vers la personnification placée à sa droite. Ses bras étaient étendus. Il est donc possible qu'il y ait eu là un souvenir des groupes allégoriques dérivés de l'Apologue de Prodicos, récit d'après lequel Héraclès était représenté comme «choissant» un jour entre *Arété* et *Kakia-Eudaimonia*⁽²⁾. M. Émile Mâle, qui a signalé brièvement le document de l'église de Montpezat⁽³⁾, s'est rallié à l'interprétation traditionnelle des deux allégories, qui auraient été (?) *Science* et *Histoire*. Mais cela reste hypothétique. On voit aussi les préparatifs de l'ascension; Alexandre paraît là debout, de face, dans un char dont la caisse porte sur des roues visibles, véritable char d'apothéose. Alexandre écarte les bras, car il devait présenter un appât aux monstres, ses serviteurs. Les grands griffons ailés qui entourent le char, et le prince, posent aussi encore au sol; on voit nettement les becs d'oiseaux des griffons, et leurs gros yeux naïvement ronds. Leurs têtes convergent vers le char.

On peut notamment comparer une étoffe attribuée — sans certitude — par O. von Falke à la production des ateliers de Regensburg (xiii^e siècle); elle offre aussi la représentation de l'Ascension du prince⁽⁴⁾, et il est possible qu'il y ait eu là, comme à Montpezat, une bordure de vêtement sacré.

sorte de panier, trainé par les griffons ailés encore; mais cette fois ce sont des génies ailés ou aptères qui s'occupent à faire monter les monstres, en leur tendant une nourriture inaccessible. Malgré les conventions propres à l'épisode traité, on a gardé curieusement et naïvement ici un fond de scène, avec baldaquins curvilignes soutenus, comme certains arcs cintrés, par des colonnettes, si bien que la scène a l'air de se passer à terre. L. Bréhier croyait à «un travail d'origine arabe». On serait bien embarrassé pour l'établir.

⁽¹⁾ Le document, non inédit, a été signalé par le Chanoine F. GALABERT, curé-doyen de Montpezat, *Le Trésor de l'Église de Montpezat*, 2^e édit. Montauban, 1935; cf. p. 18, 3: «Deux tissus de lin fin, mesurant chacun 0 m. 06 x 0 m. 04». Le chanoine F. Galibert se réfère là à la publication de M^{re} BARBIER DE MONTAUT, *Bullet. archéol. du Tarn-et-Garonne*, 31, 1902, p. 280 et suiv., pl. XL (d'où nos figures, agrandies).

⁽²⁾ Plus ou moins oublié par R. HINKS, *Myth and allegory*, 1939. J'ai traité moi-même récemment de l'Apologue de Prodicos, afin de constituer le dossier des représentations antiques qui s'y rapportent et qui avaient échappé aussi à E. PANOFKY, *Heraclès am Scheidewege*: cf. *CRAI*, 1951, p. 310-322, et *Rev. arch.*, 1953, II, p. 10-41.

⁽³⁾ *Fin du paganisme en Gaule*, p. 206-207.

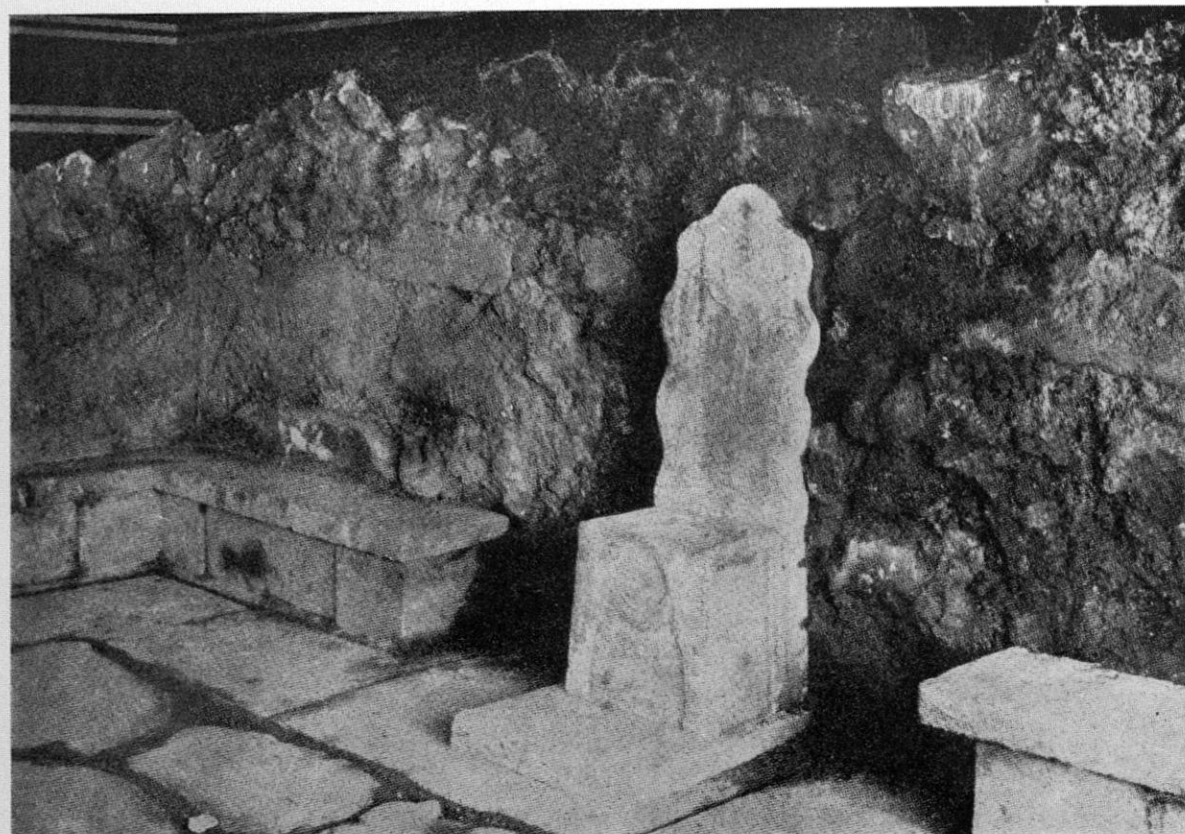
⁽⁴⁾ Édition abrégée 1921, fig. 253; édit. 1913, p. 42, fig. 307 (est signalé là l'inventaire d'Anagni).

De tels tissus reprenaient, semble-t-il, une tradition grecque, en assemblant les images d'Alexandre trônant et d'Alexandre s'élevant au ciel. Le texte de Diodore 18, 26, qui nous signale l'apparat pour le transfert des restes d'Alexandre, de Babylone à Alexandrie, semble bien avoir fait connaître que le trône d'or, carré, du conquérant macédonien, orné de *τραγέλαφοι* (boucs-cerfs) archaïques, était porté sur le char luxueux et monumental où reposait aussi la dépouille royale⁽¹⁾.

CH. PICARD.

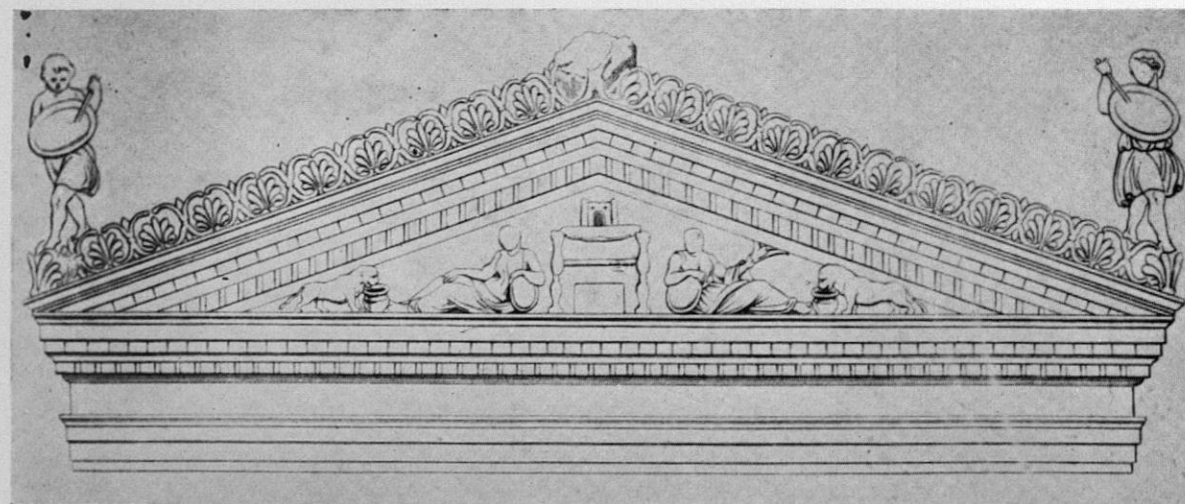
1303). L'étoffe aurait été un cadeau de Boniface VIII; cf. J. HERZFELD, *Der Thron des Khosro*, *Jahrb. d. preussischen Kunstsamml.*, 1920, p. 130 et ma note *RA*, 1944, I, p. 175-176, sur le symbolisme de la Maison dorée de Néron. Le «panier» (caisse du char) est fixé par des chaînes au cou des griffons ailés. Alexandre est vu de face et tient symétriquement deux petits animaux embrochés, appât des griffons. Il doit s'agir aussi d'une bordure, comme pour les pièces de Montpezat, d'après la description: *Dalmatica de samito viridi, cum paraturis in fimbriis ad historiam Alexandri elevati per griffos in aerem*.

⁽¹⁾ J. OVERBECK, *Schriftg.*, p. 374, n° 1984, l. 19. Les mss. portent *ΠΙΡΧΟΣ* qu'on a corrigé judicieusement, semble-t-il, en *θρόνος*. C'est de Babylone que le char-trône attelé de griffons, véhicule d'Alexandre, passait pour s'être élancé vers le ciel.



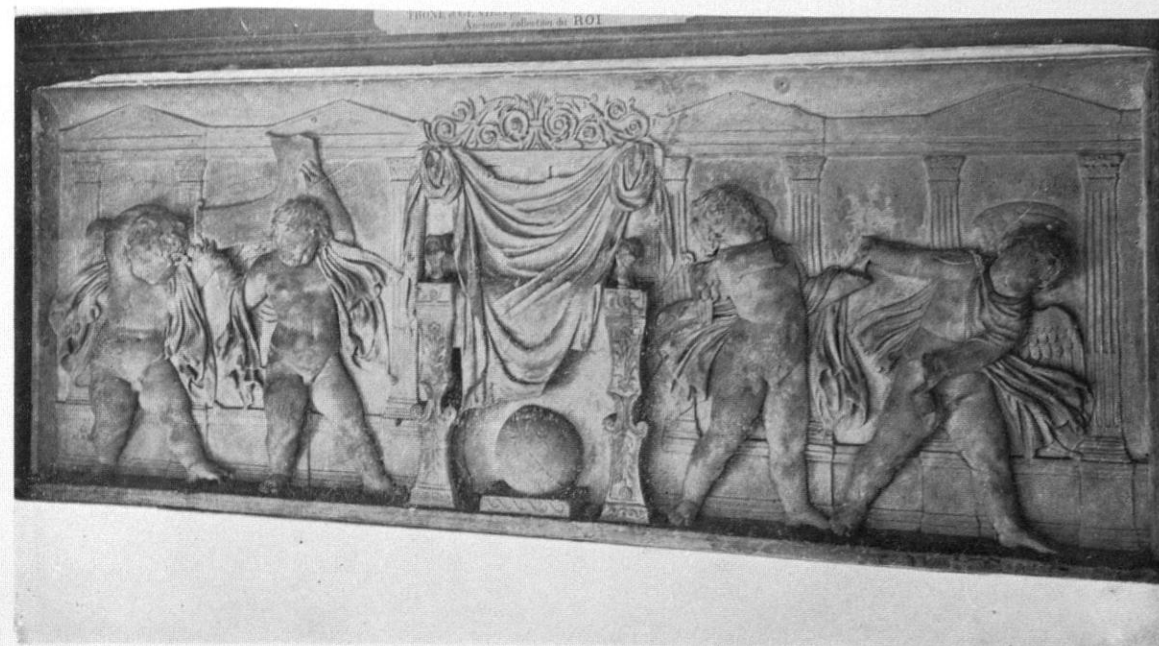
1

La salle dite « du trône » à Gnosso : le trône vide.



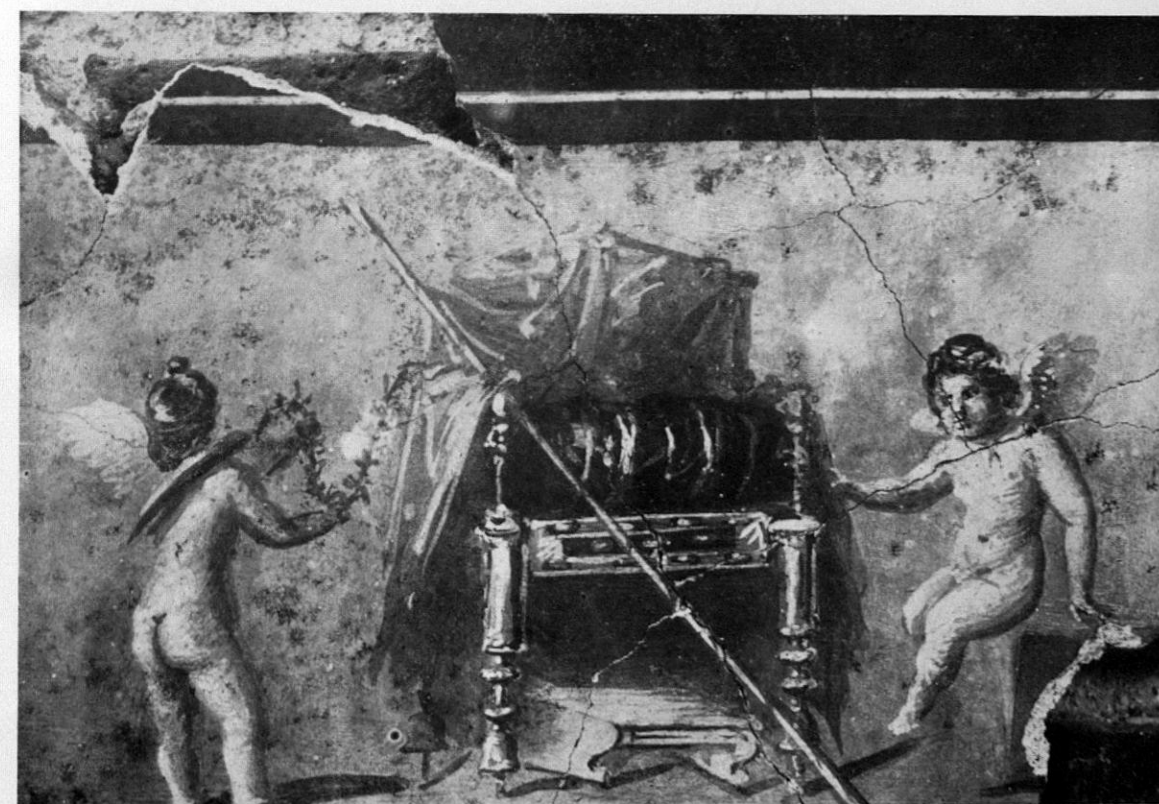
2

Entablement d'un temple présumé de la Magna Mater à Rome, avec trône vide central; *terminus ante quem* : le principat d'Auguste.



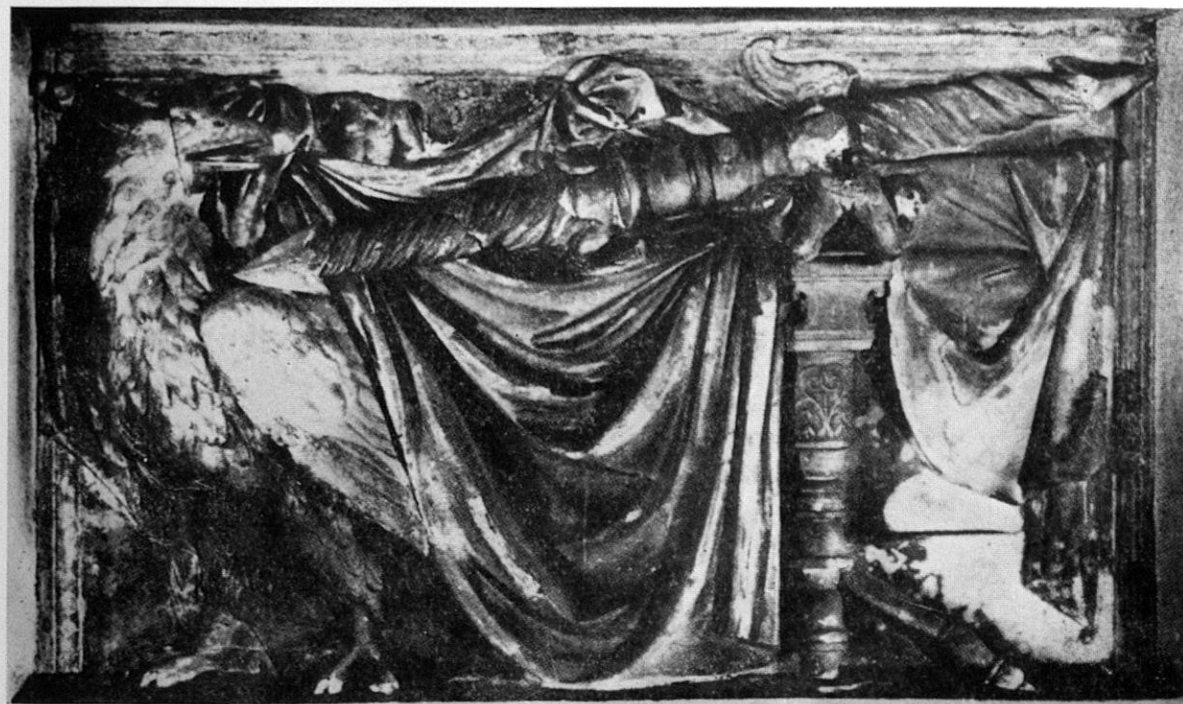
1

Trône vide de Ravenne.



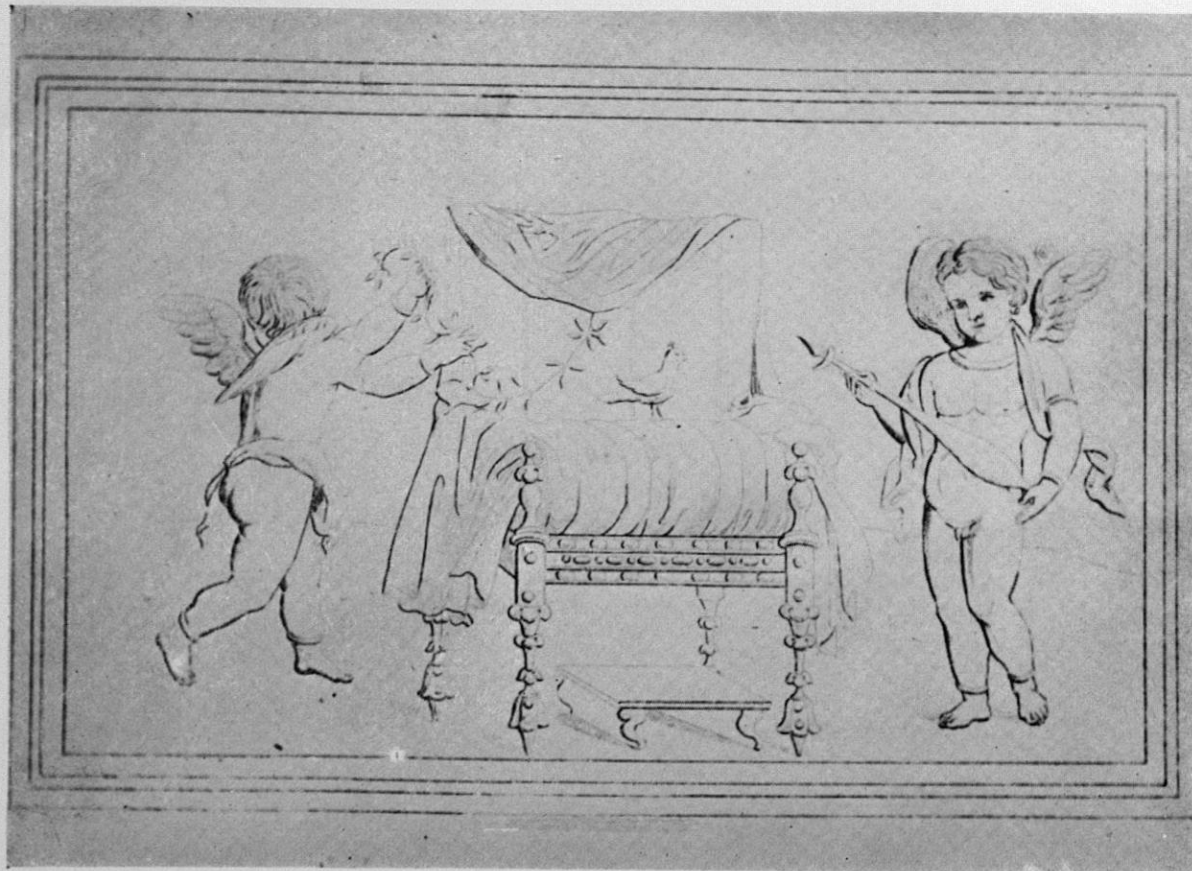
2

Peinture d'Herculanum (*Casa dei Cervi*) : n° 856, Musée de Naples : Rotonde de Mars.



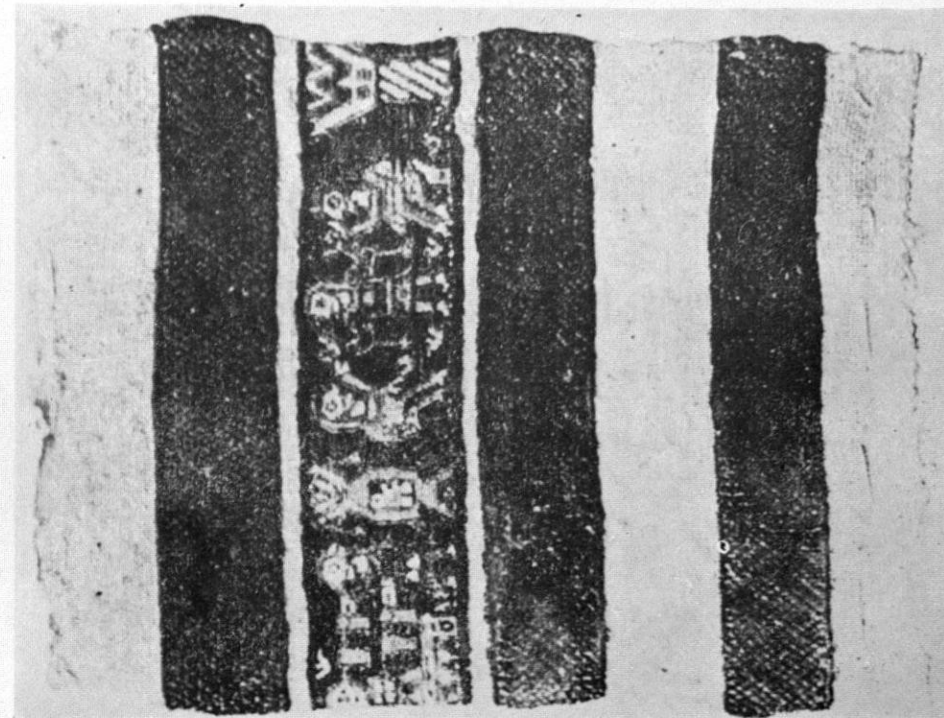
1

Trône vide du Palais ducal de Mantoue
(A. LEVI, *Sculpt. Palazzo ducale*, pl. 84; *Id.*, *Historia*, III, 1929, p. 270 et suiv.)



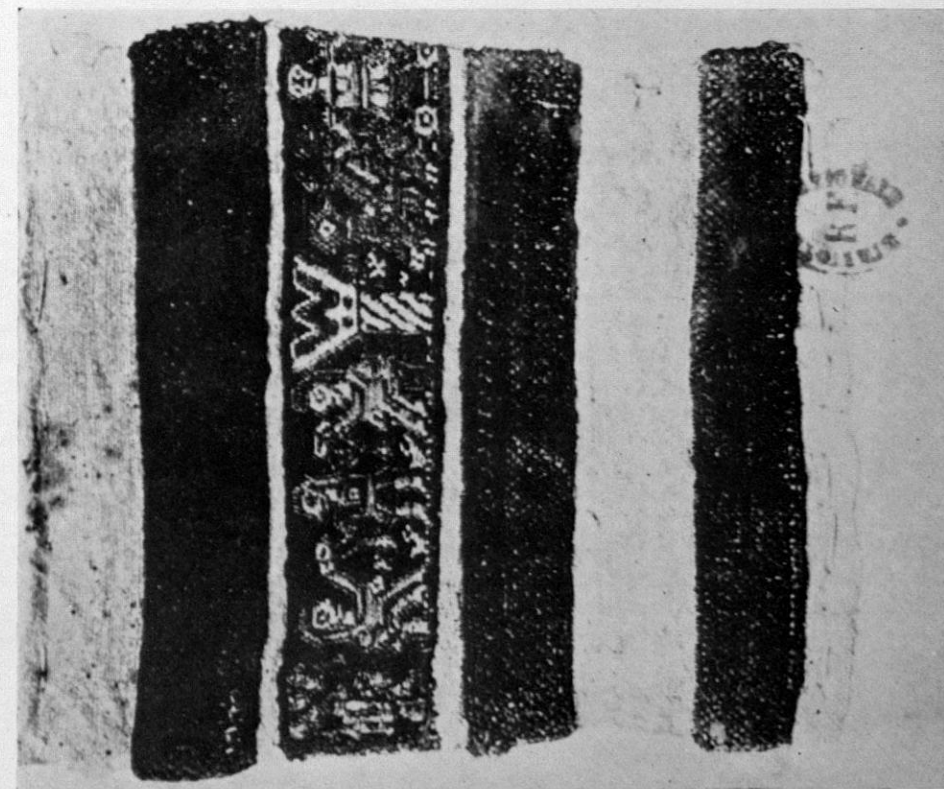
2

Putti et trône vide (d'Aphrodite?) : dessin (Roux et BARRÉ, *Herculanum et Pompéi*, II, pl. 79 à la p. 238).



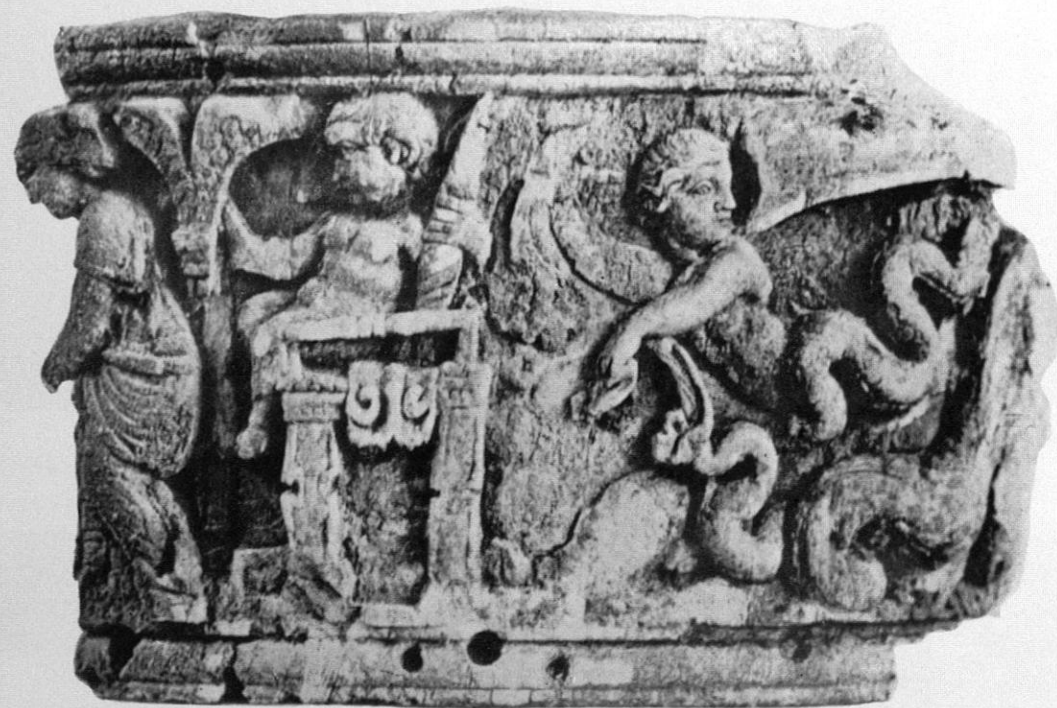
2

Alexandre trônant et Ascension d'Alexandre.



1

Bordure d'étoile historiée : église de Montpezat (*Bull. archéol.*, 1902, pl. 40) : Alexandre trônant et Ascension d'Alexandre.



Pyxis en os, du Louvre : Naissance d'Apollon à Délos : le trône vide de Zeus occupé par un Amour.
H. GRAEVEN, *Mon. Piot*, 6, 1899, p. 159 et suiv. et pl. 15 en haut.

LA «SEDIA DI SAN MARCO» À VENISE

PAR

ANDRÉ GRABAR

Le Trésor de San Marco conserve un objet singulier qui, un peu moins remarqué maintenant, était entouré autrefois d'un respect unanime. C'est un siège en albâtre gris clair qu'on appelle la *Sedia di San Marco* et qui au moyen âge — depuis une date inconnue jusqu'à une époque antérieure à 1534 — s'élevait *in sacello principe post aram maximam*⁽¹⁾, c'est-à-dire derrière le maître-autel de l'église San Marco (pl. VI, VII, VIII, 1, XI, 1).

Ce meuble en pierre a un siège singulièrement bas (à 33 cm. du sol), ce qui a fait écrire à un archéologue qu'il convenait *puero potius quam homini*⁽²⁾ : observation pertinente et sur laquelle nous reviendrons. La forme du trône est celle d'un fauteuil en bois et osier, tels qu'on les voit souvent sur les images de la fin de l'Antiquité. Les peintres byzantins quelquefois font asseoir les évangélistes sur ce genre de siège.

On reconnaît plusieurs détails propres à ces meubles en bois et osier : la forme générale du siège, avec un dossier très haut et des sous-bras qui rejoignent le dossier par une série de baguettes parallèles, légèrement inclinées⁽³⁾ ; imitation d'une paroi tressée en bandes d'osier, sur le devant du siège, et de grilles entre les pieds du siège, sur le côté gauche et

⁽¹⁾ FLAMINIO CORNER, *Monumenti delle chiese di Venezia*, X, p. 130. Une bibliographie détaillée des études anciennes consacrées à la *Sedia di San Marco*, dans CABROL, *Dict. archéol. chrét.*, s. v. «chaire épiscopale», col. 54. Depuis la publication du volume du Dictionnaire, la *Sedia* a été souvent mentionnée, mais elle ne fut l'objet d'aucune étude nouvelle.

⁽²⁾ MOLINO, *De vita et lipsanibus S. Marci*, édit. Pieralisi, Rome, 1864, p. 200 (cité d'après R. GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana*, VI, Prato, 1880, p. 16). Garrucci consacre à la *Sedia* les pages 14 à 17 et la planche CDXIII de sa *Storia*. On trouvera ci-dessous quelques mesures précises du meuble, que je dois à la grande amabilité de M. Michelangelo Muraro, de la Soprintendenza ai Monumenti de Venise, que je suis heureux de pouvoir remercier ici de son concours efficace et amical. Grâce à lui, j'ai pu examiner la *Sedia* dans les meilleures conditions et illustrer cet article par les excellentes photographies que la Soprintendenza a fait prendre à l'occasion de mon étude. Je tiens à dire ici toute la reconnaissance que je dois à M. Franco, Soprintendente ai Monumenti à Venise, pour avoir favorisé ainsi mon travail. Dimensions, en centimètres : hauteur du sol au siège, 33 ; du dossier (moins le disque), 44,8 ; hauteur du disque, 32 ; hauteur globale, 109,8 ; largeur, 65 ; profondeur du siège, 39 ; épaisseur des sous-bras, 6,5 ; ouverture latérale de l'excavation (pour un dépôt de reliques) : hauteur, 11,5 ; largeur, 24,5.

⁽³⁾ On a reconnu quelquefois dans ces baguettes des cierges ou des torches allumés (cinq de chaque côté du trône), à cause d'un motif en amande qui en forme le sommet et qui ressemble à une flamme. Mais ce motif est répété sur l'épaisseur des sous-bras, devant les baguettes en question, et l'ornement gravé (as de pique avec deux volutes) qui en décore ici le sommet exclut la représentation d'une flamme

le côté arrière, au bas du meuble. Ce motif reçoit une autre fonction sur le côté droit du fauteuil (voir *infra*). A l'intérieur du siège, on trouve un autre souvenir d'un meuble en bois : je pense à ces courbes assez raides, qui forment le bord du dossier, à la base du disque du sommet. Tandis que du côté postérieur deux volutes entourent le même disque, ici ces courbes se terminent en pointe, comme s'il s'agissait de baguettes en bois. Les motifs en chevrons et en cannelures transversales, qui décorent l'épaisseur du dossier et du disque, ne s'opposent pas à l'hypothèse d'une imitation d'un meuble en bois et osier.

Le disque qui couronne le dossier n'est point typique pour des meubles de ce genre. Mais c'est un motif qu'on voit sur d'autres sièges en pierre, paléochrétiens et du haut moyen âge. Je pense notamment à un trône de pierre qui s'élève au sommet d'un escalier, au monastère copte Saint-Jérémie, à Saqqara⁽¹⁾, et qui remonte probablement au VI^e siècle (pl. VIII, 2). Il a dû servir de siège au supérieur du couvent, pendant des réunions qui se tenaient dans la cour intérieure. C'est là qu'il a été découvert par les fouilleurs. On retrouve le disque du dossier sur le trône épiscopal de S. Maria in Cosmedin, qui est de 1123⁽²⁾.

Des reliefs iconographiques recouvrent les deux côtés du dossier et les parois extérieures du meuble. C'est la présence de ces fragments qui fait l'originalité de la *Sedia di San Marco* en comparaison avec d'autres trônes anciens, dans les églises d'Italie et d'ailleurs, et la rapproche, au contraire, des deux meubles exceptionnels de cette série : la chaire de Maximien à Ravenne et une autre chaire dont on ne conserve que quelques fragments et qui portait également des reliefs à sujets chrétiens⁽³⁾. Cependant, ces deux meubles sont ou étaient des sièges en bois revêtus de plaques d'ivoire sculptées. Tandis que la *Sedia di San Marco* est faite en pierre monolithe, et les reliefs y font corps avec le meuble⁽⁴⁾. Rien ne laisse supposer que ces reliefs furent ajoutés à une époque postérieure⁽⁵⁾.

⁽¹⁾ QUIBBEL, *Excavations at Saqqara*, 1912, pl. XVII.

⁽²⁾ G. B. GIOVENALE, *La basilica di S. Maria in Cosmedin*, Rome, 1938, pl. XVIII, a. Cf. CARROL, *Dict. archéol. chrét.*, 3, 1, fig. 2395.

⁽³⁾ E. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*², Mayence, 1952, n° 140, p. 68-69, pl. 43; n° 152, p. 74, pl. 50.

⁽⁴⁾ Le disque du haut du dossier faisait partie primitivement du même morceau monolithe d'albâtre que le reste de la *Sedia*. C'est parce que cette pierre a été brisée à la base du disque que celui-ci se détache maintenant du meuble. Il n'est pas douteux, d'autre part, que toutes les parties sculptées sont de la même époque et de la même main. Pour s'en convaincre, il suffit de confronter les quatre évangélistes du disque et « l'homme », symbole de Matthieu, sur la façade latérale de droite : style et technique sont exactement les mêmes.

⁽⁵⁾ On ne saurait dire, évidemment, combien de temps se passa entre la confection du meuble et sa décoration. Nous dirons plus loin ce qui nous fait dater du VI^e siècle les reliefs de la *Sedia*, cette date étant également acceptable pour le meuble lui-même. Il semble normal, par conséquent, que la décoration ait suivi immédiatement la confection du siège, et cette considération a une certaine importance archéologique, car elle rend improbable (mais non impossible) toute hypothèse qui voudrait distinguer l'âge — et le lieu d'origine — du meuble, d'une part, et de son décor, de l'autre. Il n'y a que l'inscription gravée sur la façade antérieure de la *Sedia*, qui a toutes les chances de ne pas être contemporaine du meuble. Il est reconnu depuis longtemps qu'il s'agit d'une inscription hébraïque écrite sous forme inversée, mais les orientalistes qui en ont publié des traductions commentées n'ont pu se mettre

Or, s'il en est ainsi, il faut considérer également comme initiale l'ouverture coudée, à section rectangulaire, qui s'ouvre au bas des parois postérieure et latérale de droite, au bas du siège (pl. VI, 2; VII, 1; VIII, 1). Garrucci⁽¹⁾ croyait qu'il s'agissait d'une transformation, et il invoquait la présence sur la paroi postérieure d'un motif sculpté qui aurait été détérioré lorsqu'on y aménagea cette excavation (la racine d'un arbre aurait été amputée à cette occasion). Cependant, il n'est nullement certain que cet arbre se prolongeait au-delà du bord du trou, et, d'autre part, les reliefs qui entourent les deux ouvertures de cette excavation semblent contemporains de ces ouvertures. Celle du côté postérieur est encadrée de deux espèces de bandes verticales qui s'élèvent plus haut que le bord supérieur de l'ouverture (légèrement asymétrique); celle du côté latéral droit est entourée d'un cadre qui s'élargit légèrement vers le bas; les deux ouvertures s'appuient en bas sur une bande à grille, qui se prolonge aussi, on l'a dit, sur le côté latéral gauche. Mais tandis que, sur le côté postérieur et sur le côté droit du siège, cette grille court tout le long de la paroi (jusqu'aux angles du siège, qui imitent des pieds), elle ne va pas au-delà de l'ouverture, sur la paroi gauche. La raison de cette dernière anomalie est évidente. Le programme du décor sculpté prévoyait visiblement la représentation de deux palmiers symétriques de part et d'autre de chacune des ouvertures. Or si la paroi postérieure était assez haute, pour permettre au praticien de placer ces arbres à la hauteur du bord supérieur de la grille, la paroi latérale, moins haute, n'autorisait pas cette ordonnance : même en les faisant moins élancés, il n'a pu les répéter de ce côté qu'en les faisant partir du bord inférieur du meuble.

d'accord ni sur le sens, ni sur l'âge de ce texte. A. LE HIA (*La chaire de saint Marc*, dans *Études religieuses d'histoire et de littérature*, 1870, 4^e série, t. V, p. 672 et suiv.) l'attribuait au siècle de saint Marc lui-même et lisait : *Cathedra Marci (qui) evangelisavit Dominum hic et ascendit e Roma*. J. BARÈS (*Dissertation sur l'inscription hébraïque de la chaire de saint Marc à Venise*, dans *Annales de philosophie chrét.*, 3^e série, t. III, 1880, p. 222 et suiv.) datait l'inscription du XIV^e siècle (*sic*) et y reconnaissait la phrase cohérente : *Cathedra Marci qui evangelium stabilivit Alexandriae*. Mon collègue, J.-G. Février, professeur d'hébreu à la 4^e section de l'École des Hautes Études, à qui j'avais soumis la photographie de l'inscription, a bien voulu me confirmer qu'il s'agissait d'une inscription en langue hébraïque (et non pas syriaque) écrite sous forme inversée, et suggérer qu'elle a pu avoir pour auteur un Juif italien du moyen âge. M. Février lit (en transcription) : MWSB MRKW W'NGLSTS ...NDRWH, soit : « Siège de Marco (ou : Marcu) évangéliste... l'ont voué ». Il n'est pas impossible, ajoute M. Février, que le passage douteux au milieu de l'inscription doive se lire (en transcription) W'Y(RY)M, soit « et des ânes ». Si cette lecture pouvait être retenue, on aurait : « Siège de Marco (Marcu) évangéliste et des ânes l'ont voué ». « Ainsi s'expliquerait, conclut M. Février, l'écriture inversée : l'auteur de l'inscription tenait — et pour cause — à lui conserver un certain caractère d'ésotérisme ». Tout en remerciant M. Février de son précieux concours, je ne puis évidemment qu'enregistrer sa lecture de l'inscription et retenir qu'elle aurait été gravée au moyen âge et en Italie (c'est la forme du nom de Marc — Marco ou Marcu — qui, selon M. Février, fait placer en Italie l'origine de cette inscription). Autrement dit, elle serait beaucoup plus jeune que le meuble et aurait été ajoutée après son transfert d'Orient en Italie. Le tracé de l'inscription, peu soignée, nous invite également à séparer la date du meuble et celle de ce graffiti. Quant à l'initiative qu'on a pu prendre en Italie au moyen âge pour doter un meuble-reliquaire d'une inscription hébraïque, elle s'expliquerait par le désir de faire remonter l'objet à l'époque et au milieu auxquels l'attribuait la tradition, qui en faisait un siège de l'évangéliste saint Marc.

⁽¹⁾ GARRUCCI, *loc. cit.*, p. 17.

Soulignons dès à présent le fait qui se dégage de cet examen : non seulement le décor avait été composé en tenant compte de la présence des deux ouvertures de l'excavation, mais il comprend des motifs qui, en se répétant autour des deux ouvertures, servaient à évoquer un thème qui était lié à ces ouvertures (ou à ce qu'il y avait derrière elles). Je pense naturellement aux deux paires de palmiers, auxquels il faut joindre sûrement l'arbre à feuilles rondes (sycomore ?) qui surmonte l'ouverture de la paroi postérieure (pl. VIII, 1). Cet arbre semble pousser du bord même de l'ouverture, comme si ses racines y étaient plongées. L'ouverture fait donc pendant, à ce titre, à l'Agneau — symbole du Christ, qui sur la face antérieure du dossier, se tient au pied d'un autre arbre de la même espèce, quoique plus grand (pl. VI, 1). Nous dirons plus loin, en parlant de la destination de la *Sedia*, comment le sculpteur a pu être amené à établir un parallélisme entre l'Agneau et ce que signifient du point de vue religieux les deux ouvertures flanquées de palmiers.

Sur le disque du sommet du dossier, de chaque côté, on trouve la même figuration (pl. VI, 1 : XI, 1) : deux *togati* barbus et nimbés (petits points sur le nimbe) se tiennent de part et d'autre et un peu en arrière d'une croix dont les branches s'élargissent vers les extrémités (sauf la branche inférieure de la croix sur la paroi postérieure) et sont décorées de « perles » aux angles et d'une sphère au sommet; tapissées de chevrons sur toute la surface, ces croix sont prolongées vers le bas par une bande étroite et inégale qui, après avoir atteint le sol, se prolonge par deux rubans ondulés symétriques. Ces bandes sont probablement les fleuves du Paradis qui naissent au pied de la croix.

Les quatre saints sont certainement les évangélistes. Ils ont tous les mêmes traits ou presque : tête carrée, cheveux courts, front bas, gros nez, barbe très nourrie et large au contour légèrement variable. Les quatre personnages appuient un évangile contre leur bras gauche. Dans trois cas sur quatre, ils le soutiennent de l'autre main. Deux de ces personnages tiennent un mouchoir plié dans leur main gauche; un seul évangéliste soutient d'une main la croix. Les quatre figures sont trapues; leurs têtes et leurs pieds sont trop grands. Tandis que leur corps est strictement frontal, l'un des pieds est écarté selon la formule habituelle du *contraposto*. On connaît une couverture d'Évangile en argent sur laquelle apparaissent, comme sur la *Sedia*, deux par deux de part et d'autre d'une croix, les quatre évangélistes (l'une seulement de ces images est conservée) ⁽¹⁾ (pl. XI, 3).

Le dossier, du côté intérieur sous le disque, offre une grande image unique : l'Agneau se tient devant un sycomore (?). Vu de côté, la tête à gauche, il voit surgir à ses pieds et descendre les flancs d'une colline quatre cours d'eau qui sont les quatre sources ou fleuves du Paradis. Sur la paroi gauche, le bœuf de Luc, un livre fermé derrière la tête, se détache sur le fond de six ailes aux plumes fortement incurvées. Comme tous les *sedes* symboliques, sur ce siège, le bœuf est représenté non pas par un protome, mais en entier. Vingt-deux

⁽¹⁾ *Early Christian and Byzantine Art* (Catalogue de l'Exposition de Baltimore). Baltimore, 1947, n° 391, pl. LIV, p. 86. En 1947, cette couverture appartenait à l'antiquaire Brummer, à New-York; on l'attribuait au v^e ou vi^e siècle. Cf. *Exposition d'art byzantin*, Paris, 1931, n° 395. *The Dark Ages*, Worcester, 1937, n° 85, ill.

étoiles de grandeur inégale tapissent la paroi derrière le symbole de l'évangéliste. Sur la face postérieure du dossier, apparaissent, superposés, les symboles de deux autres évangélistes. De haut en bas, c'est d'abord l'aigle de Jean, puis — au-dessous — le lion de Marc. L'aigle est vu de face, la tête tournée à gauche, les deux pieds, avec des griffes impressionnantes, écartés symétriquement, et une queue déployée en éventail, d'une raideur qui fait penser à une pièce d'orfèvrerie. Il a les mêmes six ailes déployées, et un livre décoré d'une croix, derrière le bec. Au-dessus de cet aigle, au sommet du dossier, on aperçoit le croissant de la lune. Le soleil n'est pas représenté ou plutôt, comme je crois, il est figuré par la croix, signe chrétien du « soleil de Justice », qui apparaît juste au-dessus du croissant, sur le disque. Le lion de Marc est figuré de côté, sauf la tête qui est de face et levée, la queue dressée. Comme les deux autres symboles, il a un livre fermé derrière la tête et les mêmes six ailes déployées. En dehors du croissant, il y a dix-neuf étoiles. Nous avons vu déjà l'arbre central (sycomore?) et les deux palmiers qui flanquent l'ouverture rectangulaire, au bas du dossier.

Sur le côté droit de la *Sedia*, c'est le symbole de Matthieu : un personnage debout et de face qui à tous égards ressemble aux quatre évangélistes du disque du dossier (proportions, forme de la tête et du nimbe, costume, évangile et geste de la main droite pour soutenir le livre, mouchoir plié dans la main gauche); toutefois, au lieu d'être barbu, l'« homme » symbole de Matthieu est imberbe. Les six ailes de ce symbole sont identiques aux ailes des autres symboles des évangélistes. En dehors des neuf étoiles, deux petits anges à deux ailes accompagnent l'« homme » de Matthieu, dans les coins supérieurs du panneau. Debout, ils se tiennent de profil et sonnent la trompette. Celui de droite tient en outre son bâton d'envoyé de Dieu. Ces anges évoquent évidemment l'imminence du Jugement Dernier en s'inspirant de Matthieu 24, 31. Enfin, au-dessous, de part et d'autre de l'ouverture de l'excavation, se dressent deux palmiers, dont il a été déjà question plus haut.

Les images qui décorent la *Sedia* figurent, d'une part, le Paradis et, d'autre part, les évangélistes. Le Paradis est représenté par l'Arbre de Vie au pied duquel se tient l'Agneau Rédempteur et prennent naissance les quatre fleuves d'eau vive. Les palmiers complètent l'évocation du Paradis, mais cette fois en rapport avec l'excavation qu'ils encadrent (voir *infra*). Quant aux évangélistes, ils sont figurés deux fois, sous l'aspect de leurs symboles et en images directes, de part et d'autre d'une croix. Il n'est pas douteux que ces figurations des évangélistes rejoignent le thème du Paradis, avec ses fleuves, puisque ceux-ci ont toujours été imaginés comme les symboles des quatre livres du Nouveau Testament. Il est probable d'ailleurs que les deux bandes ondulées symétriques, qui prennent naissance à la base de la croix et s'étendent ensuite le long du sol, figurent également les fleuves du Paradis qu'on représente donc deux par deux, sur chacune des images identiques des deux côtés du disque, au sommet du dossier : à chaque groupe de deux évangélistes correspondrait l'image de deux fleuves qui s'unissent au pied de la croix. Pour confirmer cette interprétation, nous avons le témoignage de l'objet qui iconographiquement donne l'image la plus apparentée au relief du disque de la *Sedia*. C'est le plat en argent de l'ancienne collection Stroganoff (pl. XI, 4) qui montre deux anges en adoration devant la

croix⁽¹⁾. Les anges y remplacent donc les évangélistes; la croix est d'un dessin très semblable: la sphère — étoilée sur le plat — est fixée sous la croix et non pas au-dessus, et à la place des chevrons la croix y supporte des cabochons de pierres précieuses; enfin on aperçoit les quatre fleuves sous la croix. Sur le plat, ils sont tous réunis, tandis que le sculpteur de la *Sedia* a dû les séparer intentionnellement, pour mieux les mettre en pendant aux évangélistes, eux aussi répartis en deux groupes de deux. Cette interprétation, qui me semble bien fondée, exclut les identifications des saints auprès de la croix, avec des apôtres, Pierre, Paul, etc. Cette version de l'iconographie des sources paradisiaques qui les rapproche des évangélistes souligne visiblement le lien qui les unit: les fleuves qui prennent naissance au pied de l'Agneau-Sauveur sont bien les quatre évangiles. Et d'autre part, l'Arbre de Vie qui s'épanouit derrière l'Agneau n'est autre que la croix, puisque les mêmes fleuves partent à la fois de la base de l'un et de l'autre. D'ailleurs, les deux images sont superposées, dans l'axe de la *Sedia*, et l'Arbre du Paradis sous sa forme nouvelle, celle du Nouveau Testament (c'est-à-dire la Croix), est au-dessus de l'autre et domine toute l'iconographie de la *Sedia* et la *Sedia* elle-même.

Autrement dit, on a voulu, d'une part, placer en quelque sorte ce siège lui-même au Paradis et, d'autre part, rappeler que le Paradis chrétien est essentiellement œuvre de la Croix de la Rédemption, dont le message salutaire est dans les sources vives des quatre évangiles. L'iconographie de ce meuble d'église résume ainsi ce qu'on trouve par ailleurs, dans les mosaïques des absides et les mosaïques des pavements de chœur, aux v^e et vi^e siècles: l'Agneau, l'Arbre (pl. X, 1, 2) et les fleuves paradisiaques, et d'autre part, les symboles des quatre évangélistes sur le ciel étoilé, et la croix⁽²⁾. On y voit aussi sinon les portraits des évangélistes, du moins les livres des quatre évangiles⁽³⁾ et les palmiers symétriques, comme sur la *Sedia*, et ce procédé nous met probablement sur la voie d'une définition de la fonction de ce meuble. Un siège qui est décoré comme le chœur d'une église a bien des chances d'être lui-même un reflet du Trône de Dieu qui est au Paradis. Ce trône de Dieu apparaît à Santa Maria Maggiore, à Rome, au-dessus de l'abside: une croix se dresse sur ce siège, dont les sous-bras sont ornés des têtes des apôtres Pierre et Paul, tandis que les mêmes

⁽¹⁾ *Bulletino di arch. crist.*, 1871, pl. IX. CARROL, *Dict. archéol. chrét.*, 13, 2, s. v. « patène », fig. 9970. DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, fig. 160. O. WULF, (*Altchristl. und. byz. Kunst*, I, fig. 201, p. 199) attribue le plat à la Palestine.

⁽²⁾ Les mosaïques des absides du v^e et vi^e siècle, surtout à Rome et à Ravenne, sont suffisamment connues. Pour les mosaïques de pavement avec ces sujets, voir: Sylvester J. SALLER et Bellarmino BAGATTI, *The Town of Nebo* (Khirbet el-Mekhayyat). Jérusalem, 1949, pl. 8, 1. 2: 1/4, 1; 22, 2: 23, 1; 30, 1; 34, 3; 39, 1, 2; 40, 5; *The Memorial of Moses on Mount Nebo*. II. *The Plates*. Jérusalem, 1941, pl. 103, 109. *Atti del IV Congresso Intern. di archeol. cristiana*, I. Rome, 1940, fig. 10 (p. 159), 29 (p. 231). *Atti del III Congresso intern. di archeol. cristiana*, Rome, 1934, fig. 6 (p. 396). Cf. E. KITZINGER, *Mosaic Pavements in the Greek East and the Question of a « Renaissance » under Justinian*, dans *Actes du VI^e Congrès Internat. d'Études Byzantines*, II, Paris, 1951, p. 209-223. Le même, *Studies on Late Antique and Early Byzantine Floor Mosaics*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, n° 6, 1951, p. 83-124.

⁽³⁾ Les quatre livres des évangiles posés chacun sur un trône, sont figurés aux quatre points cardinaux, sur la mosaïque de la coupole, au Baptistère des Orthodoxes à Ravenne.

apôtres et les symboles des évangélistes encadrent le meuble symbolique⁽¹⁾. Dans l'ancien Saint-Pierre⁽²⁾, le Trône de Dieu était représenté au milieu de l'abside, et l'Agneau en occupait le siège, comme sur la *Sedia*, où l'Agneau est au centre du dossier. Même position centrale (sur l'arc devant l'abside) et même iconographie (Agneau et croix sur le Trône), à SS. Cosmo e Damiano, à Rome⁽³⁾.

Or, un siège assimilé à celui du Seigneur au Paradis peut avoir plusieurs fonctions différentes. Il peut servir de trône à l'évêque, comme celui de Maximien à Ravenne et un autre, semblable, dont on ne conserve que les fragments⁽⁴⁾. Comme sur la *Sedia di San Marco*, le décor de ces chaises épiscopales insiste sur le thème des quatre évangélistes, figurés sur leur façade. Mais le parallélisme iconographique entre la *Sedia*, le siège de Ravenne et ce qu'on sait de l'autre trône épiscopal en ivoire, ne va pas au-delà de ce thème des évangélistes. Le siège de Maximien déploie un cycle historique qui ne trouve aucune analogie parmi les reliefs de la *Sedia* de Venise, et il est peut-être utile de rappeler que les sujets des images sur les autres chaires épiscopales anciennes (là où il y en a), la *cathedra sancti Petri* et les trônes du haut moyen âge, n'ont rien de commun avec le thème des reliefs de la *Sedia*. En effet, les ivoires de la *cathedra* de Maximien, s'ils ont un rapport quelconque avec la fonction de ce siège, et les images sur les trônes du moyen âge, ne reflètent que l'idée du pouvoir⁽⁵⁾.

On aurait pu penser aussi à un trône-lutrin, comparable à ceux de la Syrie chrétienne, à Bennaoui, Qirqbizé, Behyo (fig. 1 et pl. VIII, 3), etc.⁽⁶⁾. Comme on sait, ces lutrins en pierre figuraient le Trône du Seigneur où la présence du Christ était symbolisée par le livre de

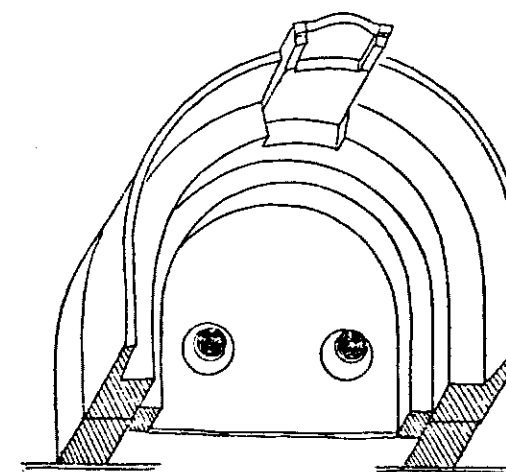


FIG. 1. — Behyo. Détail de l'ambon avec trône, d'après Tchalenko.

⁽¹⁾ WILPERT, *Mosaiken und Malereien der röm. Kirchen*, pl. 70-72. A. GRABAR, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, pl. XXXV, 1.

⁽²⁾ WILPERT, *loc. cit.*, fig. 114.

⁽³⁾ Guglielmo MATTHIAE, *SS. Cosmo e Damiano e S. Teodoro*. Rome, 1948, pl. 18.

⁽⁴⁾ Voir *supra*, p. 20, note 3.

⁽⁵⁾ Pour la chaire de Maximien, voir en dernier lieu Meyer SCHAPIRO, *The Joseph Scenes on the Maximianus Throne in Ravenna*, dans *Gazette des Beaux Arts*, juillet 1952, p. 27-38.

Quant aux trônes épiscopaux du moyen âge, voir ceux de l'Italie méridionale qui reposent sur des figures de prisonniers (Saint-Nicolas de Bari) ou d'animaux (Canosa, Calvi, etc.) en s'inspirant des trônes princiers.

⁽⁶⁾ J. LASSUS, *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, Paris, 1944, p. 214, pl. LX, 1-2. J. LASSUS et G. TCHALENKO, *Ambons syriens*, dans *Cahiers archéologiques*, V, 1951, p. 81, 102 et ill.; p. 105 et ill.; p. 121 et ill.

l'Écriture qu'on y déposait. Du haut de ce siège, qui occupait le milieu du *synthronos* de l'ambon syrien, monumental, le Christ présidait aux synaxes liturgiques, dans les églises du v^e et vi^e siècle. La place essentielle donnée aux images des évangélistes et des évangiles (les quatre fleuves), sur la *Sedia*, favoriseraient cette identification : rien de plus naturel, en effet, lorsqu'il s'agit d'un support pour le livre des Évangiles. Mais elle se heurte à une difficulté qui contribue à faire écarter également l'hypothèse du trône épiscopal : la *Sedia* fixe le siège proprement dit à 33 cm. du sol, c'est-à-dire à un niveau beaucoup trop bas pour un meuble normal (environ 50 cm.) et à plus forte raison, pour un lutrin. Certes, on peut, dans les deux cas, faire dresser le trône sur un socle plus ou moins haut, et cela s'est fait en Syrie, pour le trône-lutrin (fig. 1)⁽¹⁾. Mais rien non plus ne nous invite à adopter cette dernière solution étant donné que le décor ornemental de la *Sedia* ne nous y invite pas : on se souvient que, au bas du meuble, ce décor imite les pieds d'un fauteuil en bois et osier et qu'il s'arrête au-dessus d'une bande horizontale lisse.

J'hésiterais cependant à écarter définitivement cette identification avec un trône-lutrin si la *Sedia* n'était pas munie d'une excavation que nous considérons comme initiale (voir *supra*) et dont la présence conditionne certains motifs du décor avoisinant. En effet, cet aménagement semble supposer un dépôt de reliques à l'intérieur de la *Sedia*, et dans ce cas le trône serait un reliquaire en forme de chaire. Une étude sur le *Trône des martyrs*⁽²⁾ nous a préparé à envisager cette hypothèse avec confiance : s'il y a eu des reliquaires, comme celui de sainte Foy à Conques, qui figuraient le saint et le trône qu'il occupe, on pouvait bien imaginer d'autres reliquaires qui ne reproduiraient que le trône du martyr, le saint lui-même étant représenté par les reliques enfermées dans ce trône. On se souvient d'ailleurs que l'Antiquité avait connu des monuments funéraires en forme de trône⁽³⁾, et que la reprise, par les reliquaires, des formes diverses de tombeaux réels était normale et habituelle⁽⁴⁾.

Or, si la *Sedia* est un reliquaire, les proportions anormales du siège (voir *supra*) cessent d'être gênantes : un meuble qui n'était pas fait pour qu'on s'assoie dessus pouvait s'élever

⁽¹⁾ LASSUS et TCHALENKO, *loc. cit.*, fig. 4, 10, 24.

⁽²⁾ *Cahiers archéologiques*, VI, 1952, p. 31-41.

⁽³⁾ Par exemple, chez les Étrusques : *The Cambridge Ancient History*, vol. of plates IV (1934), pl. 36, c; 37, d; sur ces urnes sépulcrales en forme de trône, le défunt est représenté par son buste posé directement sur le siège. Aujourd'hui encore, à Arles-sur-Tech dans les Pyrénées-Orientales, les bustes-reliquaires des saints locaux, Abdon et Sennen, sont posés sur un trône (commun), pendant les processions.

⁽⁴⁾ Quelques exemples : A. GRABAR, *Martyrium*, I, p. 82, 175, 456. Comme souvent, il s'agit d'un processus de sélection, les tombeaux des martyrs, grands et petits (reliquaires), n'ayant pas été les seuls, d'abord, à reproduire les formes d'architectures funéraires monumentales. Voir les exemples remarquables mais peu connus de monuments cimetériaux courants qui reproduisent des basiliques avec et sans voûtes, des basiliques à coupole, des édifices cubiques avec et sans croix inscrite : en Nubie (Ugo Monneret de VILLARD, *La Nubia Medioevale* I, 1935, p. 114, 118, 119, 136, 137, fig. 95, 96, 118, 120-121), en Arménie et en Crimée (A. L. JAKOBSON, *Srednevekovyj Chersones*, XII-XIV^e s. (*Materialy i issledovanija po Archeologii SSSR*, n° 17. Moscou-Leningrad, 1950, fig. 155-157, a et b).

à n'importe quelle hauteur. Et, du même coup, se trouverait expliquée la présence d'images sur tous les côtés de la *Sedia*, car les trônes épiscopaux, appuyé contre le mur du chœur, sont généralement dépourvus de décor sur leur côté postérieur, tandis que les lutrins en forme de trône, dans les églises syriennes, ne reçoivent les ornements que sur ce côté postérieur⁽¹⁾ (pl. VIII, 3). Le reliquaire, lui, pouvait se dresser seul, probablement posé sur un socle, et exposé de façon à ce qu'on puisse l'approcher et le voir de tous les côtés.

Dans notre étude sur le *Trône des martyrs*, nous avons cité des cas de *martyria* — oratoires paléochrétiens — où l'on voyait le trône vide du saint, à côté du sarcophage avec ses dépouilles⁽²⁾. Nous ignorons l'emplacement primitif de la *Sedia*, mais on sait — je l'ai signalé au début de cet article — qu'au moyen âge elle se dressait derrière le maître autel. Cette place a pu lui être réservée, comme à la *cathedra s. Petri*, parce qu'on tenait la *Sedia* pour le siège épiscopal de saint Marc à Alexandrie. Mais cet emplacement irait aussi bien à un trône-reliquaire. N'appelle-t-on pas *thronus sancti*... le chœur de certaines églises de martyrs? Et n'est-ce pas au même endroit, par rapport à l'autel et au chœur, que se trouvait la statue-reliquaire de sainte Foy trônant dans son église de Conques⁽³⁾?

C'est au stade suivant dans l'évolution du culte des martyrs que correspondrait le type du reliquaire en forme de trône, puisque le siège idéal et le tombeau du saint étaient encore séparés, dans les *martyria* de Salonique et de Sébaste en Palestine que nous avons pu citer, et qui reflètent des usages du v^e et vi^e siècle. Mais la *Sedia*, qui n'est pas sensiblement postérieure (voir *infra*), prouve que la réunion du reliquaire et du trône en un seul objet a pu se faire déjà pendant les tout derniers siècles de l'Antiquité. En outre, l'iconographie des reliefs, autour des deux ouvertures de ce que nous supposons être le dépôt de reliques, tendrait à confirmer de son côté cette supposition. Je rappelle qu'on y trouve, les deux fois, les arbres du Paradis (qui manquent sur la paroi gauche de la *Sedia* dépourvue d'une ouverture du « dépôt de relique »). Ce paysage paradisiaque signifierait que celui à qui appartenait les reliques ci-contre séjourne maintenant au Paradis, ou si l'on veut, que ce dépôt de relique est un domaine « exterritorial » dans ce bas monde, et appartient en droit au Paradis. Et d'autre part, ce n'est pas par hasard, croyons-nous, que les deux anges sonnante la résurrection des morts se trouvent fixés, avec l'image du symbole de Matthieu, du même côté que l'une des ouvertures du « dépôt de reliques », et que de tous les sujets iconographiques qu'on aurait pu évoquer à côté des symboles des évangélistes,

⁽¹⁾ LASSUS et TCHALENKO, *loc. cit.*, pl. III, 1-2. LASSUS, *loc. cit.*, pl. LX, 1-2.

⁽²⁾ *Cahiers archéologiques*, VI, 1952, p. 35-37.

⁽³⁾ *Ibid.*, p. 38-39. Cf. J. HUBERT, *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1948-1949, p. 242. Tout compte fait, il est possible qu'on ait choisi la forme si particulière d'un trône, pour un reliquaire de saint Marc, en raison de la qualité d'évêque de ce saint ; plus tard surtout — lorsqu'on ne se rappela plus que le trône faisait partie du mobilier funéraire et paradisiaque — ce trône de saint Marc, qui se dressait dans le chœur de son église de Venise, devait se présenter d'abord en tant que chaire de saint Marc évêque d'Alexandrie et rentrer dans la catégorie des chaires et trônes d'apôtres-évêques qu'on vénérât dans différents sanctuaires de la chrétienté antique (*ibid.*, p. 32-33). R. CATTANEO (*L'architecture en Italie du vi^e au xi^e siècle*, Venise, 1891, p. 75-76) croyait que le reliquaire reçut la forme d'un trône parce que la relique qu'il renfermait était un fragment de la chaire en bois de saint Marc.

on n'en ait retenu que celui-là. Le thème de la résurrection des morts est un thème funéraire, et il convient donc *a priori* à l'iconographie d'un reliquaire. Résurrection des morts et paysage paradisiaque sont d'ailleurs deux sujets complémentaires : une fois ressuscités, les fidèles rejoignent les martyrs dans leur séjour paradisiaque. C'est là un complément iconographique qui se développe en fonction du « dépôt des reliques » et autour des ouvertures qui y conduisent. Ce complément s'ajoute au thème iconographique principal qui, à cause de son caractère essentiel, occupe les grands panneaux de la *Sedia* : victoire par la croix que répandent les évangiles. Tout comme l'emplacement de ces images centrales, leur signification religieuse leur subordonne les thèmes de la résurrection des morts et du séjour des justes (en commençant par les martyrs) au Paradis, répartis autour du « dépôt de reliques ». Rappelons aussi que le thème funéraire des palmiers du Paradis a été retenu par les décorateurs des reliquaires. On le voit, par exemple, sur le reliquaire de Grado⁽¹⁾.

On notera, à propos de la *Sedia*, la curieuse unité de l'iconographie paléochrétienne qui, très consciemment, applique les mêmes images à la décoration d'un reliquaire et d'une église (ou d'un chœur de basilique) : le jardin paradisiaque est le thème des peintures du IV^e au VI^e siècle, sur les murs des basiliques d'Aquilée et de Gaza, ainsi que de Concordia Saggittaria près de Venise⁽²⁾. Il sert de base à toutes les compositions triomphales des absides paléochrétiennes et s'affirme plus particulièrement dans quelques-unes d'entre elles, comme San Vitale et surtout Sant' Appollinare in Classe. Dans cette dernière, comme sur la *Sedia*, la croix triomphale s'ajoute au thème du Paradis et vient même y prendre la première place que, depuis le milieu du V^e siècle, elle tenait déjà dans la décoration de l'oratoire dit « Mausolée de Galla Placidia » à Ravenne⁽³⁾. C'est là que pour la première fois on voit la croix briller au sommet de la coupole et réapparaître, en pendant subordonné, sur le panneau dédié à un martyr, saint Laurent. Nous savons par des textes que la croix dominait aussi dans la mosaïque de Nola que saint Paulin y fit composer vers 400, dans la basilique de Saint-Félix⁽⁴⁾. Il est probable qu'en Palestine à la même époque, ou au moins au VI^e siècle, on était allé aussi loin dans la mise en valeur iconographique de la croix, et qu'on l'a figurée, là aussi, dans l'abside des églises. La mosaïque de l'abside de Sant' Appollinare in Classe, avec sa grande croix auréolée, procède peut-être de ces modèles palestiniens supposés⁽⁵⁾.

Dans cette dernière église, mais aussi avant, à Nola qu'on ne connaît que par une description, et au « mausolée de Galla Placidia », à Ravenne, la croix du Christ est déjà rapprochée de l'œuvre d'un martyr (saint Apollinaire, saint Félix, saint Laurent), comme nous croyons le reconnaître sur la *Sedia*. En Palestine, pays d'origine du culte de la Vraie Croix, il a dû

⁽¹⁾ Rev. arch. crist., 1872, pl. X-XI, 2 A et 3 A.

⁽²⁾ Ces peintures n'ont jamais fait l'objet d'une étude. Mentions : La Basilica d'Aquileia, Bologne, 1933, p. XXII, XXIII. Diehl, Manuel², I, p. 58 et P. L. Zovatto, dans Cahiers Archéologiques, VI, 1952, p. 151-152.

⁽³⁾ Relevé avec raison par C. O. Nordström, Ravennastudien, Uppsala, 1953, p. 29-31.

⁽⁴⁾ Saint Paulin, Epist., XXXII, 10, édit. Hartel, p. 286.

⁽⁵⁾ Sur ce problème : Grabar, Martyrium, II, p. 285 et suiv.

y avoir des décorations de *memoriae* et d'églises qui suivaient le même programme. La fameuse lettre de saint Nil au préfet Olympiodore qui, écrite vers 400, s'inspire probablement de décorations réelles telles qu'on pouvait en voir en Asie Mineure, recommande d'axer toute la décoration d'un *martyrium* autour d'une croix (dans l'abside)⁽¹⁾, en l'entourant, sur les murs de la nef, de scènes des deux Testaments qui illustreraient « le courage des serviteurs de Dieu », — ce qui suppose, pour l'ère de Grâce, des scènes de la passion des martyrs.

Mais si, en Orient, les décorations originales d'époque paléochrétienne ont presque toutes disparu, le décor sculpté des façades de l'église arménienne d'Achtamar (915-921) [pl. IX]⁽²⁾ comble en partie cette lacune, du point de vue de la présente étude. Archaïsantes à bien des égards⁽³⁾, ces façades déploient leurs images religieuses au milieu d'un jardin paradisiaque avec ses habitants, et elles les font dominer toutes, au sommet des façades, par les figures des quatre évangélistes debout, comme sur la *Sedia*⁽⁴⁾. Et si ces évangélistes n'y tiennent pas la croix, comme sur le trône-reliquaire de San Marco, c'est parce que, au-dessus des évangélistes, la croix se dressait sur la coupole de l'église d'Achtamar (qui est une église mise sous le vocable de la Sainte-Croix et un édifice cruciforme). Les façades de l'église d'Achtamar répétaient ainsi, à l'échelle monumentale, l'image du Paradis peuplé d'animaux et de saints, au milieu — et au-dessus — duquel se dresse l'Arbre de Vie chrétien, la croix, tandis que les évangélistes, comme les fleuves issus de la croix, se tiennent autour de celle-ci, sur les pignons des façades. Il n'est guère douteux que ce thème déployé à Achtamar, sur les façades de l'église, est le même qui a présidé (peut-être dès le IV^e siècle) à l'ordonnance des peintures qui dans les manuscrits des évangiles encadrent les Tables des Canons d'Eusèbe (forme particulière d'une Table des Matières). Sans avoir à développer ici ce rapprochement, rappelons que cet ensemble de peintures distribuées sur plusieurs pages au commencement des manuscrits des Évangiles prenait pour thème central une architecture (tholos ou ciborium ou arcade), qui servait à abriter d'une part le texte évangélique, sous la forme d'une énumération des chapitres d'une Table de concordance, et d'autre part, une « Fontaine de Vie » qui symbolisait les quatre évangélistes, ou une tholos qui évoquait le Saint-Sépulcre; tandis que, autour de l'architecture, réelle, comme à Achtamar, ou peinte, comme dans les manuscrits des évangiles, on figurait un jardin rempli d'animaux et quelquefois peuplé de saints, des scènes tirées de l'Écriture Sainte pouvant se joindre aux saints (certains Évangiles, depuis le Paris syr. 33, et le Rabulensis; cf. également Achtamar).

Les marges des manuscrits des évangiles, les façades d'Achtamar, les pavements du

⁽¹⁾ Migne, P. G., 79, 577 D. Certes, toutes les croix dans l'abside n'ont pas à être liées à la croix de la Passion; les plus anciennes évoquaient le signe avant-coureur de la Deuxième Parousie : Eric Peterson, La croce e la preghiera verso Oriente, dans Ephemerides Liturgicae, LIX, 1945, p. 52-68.

⁽²⁾ W. Bachmann, Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan, Leipzig, 1913, pl. 35-38. J. Strzygowski, Die Baukunst der Armenier und Europa, Vienne, 1918, fig. 317, 318, 330, 332, 334, 337, 474, 574, 580.

⁽³⁾ S. Der Nersessian, Armenia and the Byzantine Empire, Cambridge, Mass., 1945, p. 90 et suiv.

⁽⁴⁾ Strzygowski, loc. cit., fig. 330-334.

chœur des basiliques⁽¹⁾, les parois de la *Sedia*, servaient ainsi, d'une façon analogue, à figurer le jardin paradisiaque; et l'on imaginait dans ces cas que l'architecture peinte qui abrite la Fontaine de Vie, ou le Saint-Sépulcre, ou la Concordance des textes évangéliques, ou bien le corps d'une église ou un siège en pierre (c'est-à-dire l'objet qu'enveloppent ces images) se dressait au milieu du Paradis. Cet objet, qu'on fixait ainsi dans un paysage idéal, était toujours un symbole de l'Eglise, que ce soit la Sion ou la Fontaine de Vie ou le Saint-Sépulcre ou le Trône des martyrs. C'est ce qui explique évidemment le caractère si semblable et à certains égards interchangeable de tous ces développements iconographiques.

On ignore tout du lieu d'origine et de la date de la *Sedia*. Il y a bien l'inscription hébraïque dont il a été question plus haut (p. 000, n. 8). Mais d'un tracé très sommaire, elle est certainement moins ancienne que le meuble, et ne saurait donc pas nous renseigner sur la date de la *Sedia*. En revanche, elle parle du «siège de Marco (ou Marc)», ce qui fait penser à Alexandrie, d'où les reliques de saint Marc furent apportées à Venise, en 828. C'était d'ailleurs l'opinion de Garrucci⁽²⁾, mais quelle qu'en soit la valeur, ce n'est pas de cette inscription qu'on pourrait tirer un argument sérieux en faveur de l'origine alexandrine du trône, car elle a pu être ajoutée en Italie et à une époque très postérieure au ix^e siècle, précisément pour augmenter l'attrait religieux de l'objet : une inscription en langue hébraïque et qui parle de l'apôtre saint Marc était de nature à faire remonter la *Sedia* à l'âge de l'apôtre, patron de la république vénitienne.

Je n'ai pas pu vérifier une information fournie par Garrucci, à savoir que la pierre avec laquelle est confectionné le trône était de provenance égyptienne. Si cette assertion devait se confirmer, elle fournirait une indication bien plus sûre que l'inscription. Mais en attendant, ce n'est que l'objet lui-même, et surtout ses reliefs iconographiques, qui peuvent nous aider à dater la *Sedia* et à l'attribuer à une école d'art plus précise. Comme on verra, notre enquête n'aura pas été très satisfaisante : ces reliefs sont d'un art plutôt rustique et qui évoque peu d'analogies.

Iconographiquement, on l'a vu, ils appartiennent à l'art paléochrétien. Certains motifs sont surtout typiques à cet égard : l'Agneau au-dessus des quatre fleuves, les palmiers symétriques, les saints groupés autour d'une croix triomphale de forme archaïque. Les types des évangélistes, presque identiques, les gestes et les proportions de ces figures, leurs vêtements, leurs sandales et la façon plastique de traiter le corps et la draperie, témoignent indubitablement en faveur d'une œuvre de tradition paléochrétienne. C'est l'art du vi^e siècle que reflètent ces reliefs, et notamment certains ivoires de Syrie et d'Égypte (couvertures des évangiles, à Etchmiadzin et au Cabinet des Médailles à Paris (= ivoire provenant de Saint-Lupicin, Jura) et autres pièces plus ou moins apparentées à la chaire de Maximien⁽³⁾. Certains reliefs coptes en bois, du vi^e siècle également (pl. XI, 2), appartiennent à

⁽¹⁾ En dehors des pavements, d'autres objets pouvaient montrer que le chœur symbolise le Paradis. Ainsi, au couvent syrien de Quartamin, il y avait, au début du vi^e siècle, deux palmiers en métal qui s'élevaient à l'entrée du chœur. Cf. p. 33, n. 3.

⁽²⁾ GARRUCCI, *loc. cit.*, p. 15.

⁽³⁾ Reproductions en dernier lieu : VOLBACH, *loc. cit.* pl. 44, 47.

la même famille⁽¹⁾. On imaginerait les personnages des sculptures de la *Sedia* sortant d'ateliers chrétiens de Syrie ou d'Égypte qui travailleraient dans le goût des ivoiriers du vi^e siècle. Il faut se rappeler cependant qu'on a affaire à des reliefs en pierre, et cette différence de matière pourrait fausser nos impressions. Le thème des évangélistes debout (et non pas assis) semble remonter à des pays chrétiens de l'Asie. Au vi^e siècle, on les voit sur les pages de l'Évangile syriaque de Rabula, sur une icône et un relief coptes, sur la chaire de Maximien et sur les fragments d'un autre meuble semblable. A cette série orientale on ne peut opposer qu'une mosaïque (disparue) de la chapelle Saint-Jean-Baptiste au baptistère du Latran (évangélistes debout et symboles). Au moyen âge, Byzance et l'Arménie offrent d'autres exemples de la même iconographie, et il semblerait qu'à Constantinople on ne l'aie alors maintenue que dans des œuvres de tradition asiatique (par exemple, Paris, grec 74). Ainsi, l'iconographie des évangélistes sur la *Sedia* serait d'origine orientale, et la présentation de leurs images — autour d'une croix — ne ferait que le confirmer. Certes, dans tous les pays chrétiens, on a représenté des saints de part et d'autre d'une croix, et ce groupement est banal dans l'iconographie des martyrs. Mais la croix autour de laquelle se groupent les évangélistes de la *Sedia* a une forme particulière (bras évasés, sphère), qui se retrouve presque trait pour trait sur une image du vi^e siècle qu'on s'accorde à attribuer à la Syrie. Je pense au célèbre plat en argent de l'ancienne collection Stroganov (pl. XI, 4) qui, on l'a dit plus haut, offre la représentation la plus apparentée à celle du disque supérieur de la *Sedia* : autour de la croix de forme presque identique, on voit ici deux anges. La présence des anges fixe cette image au royaume des cieux. Celui-ci est au-dessus du firmament, et c'est pourquoi la sphère est placée sous la croix et couverte d'étoiles. Les évangélistes de notre *Sedia*, avec la même croix, se tiennent, eux, au Paradis; aussi les fleuves paradisiaques prennent naissance au pied de la croix, et la sphère est transportée sur son sommet. L'image dans son ensemble, grâce au plat Stroganov et à la forme de la croix, se laisse attribuer à l'iconographie orientale. C'est en Orient aussi, sur les ivoires syro-égyptiens du vi^e siècle, et sur les fresques de Baouit, qu'on trouve un autre motif de nos reliefs : le fond tapissé d'étoiles. Celles de Baouit sont inscrites dans un cercle, comme sur la *Sedia*. Seul le croissant de la lune, au haut du dossier, côté postérieur, me semble être un hapax⁽²⁾.

⁽¹⁾ Figures d'évangélistes (ou d'apôtres) debout, au Musée du Caire (Strzykowski, *Koptische Kunst*, dans *Catalogue général des Antiquités égyptiennes du Musée du Caire*, Vienne, 1904, pl. VII, 8775, 8776); évangélistes debout, sur un relief du Metropolitan Museum et une icône de la Freer Gallery à Washington (A. FRIEND, *The Paintings of the Evangelists*, dans *Art Studies*, 5, 1927, p. 115-147, pl. II, 23-25). M. Friend observe que la plupart des images anciennes (avant le x^e siècle) des évangélistes debout sont d'origine égyptienne. Cependant, comme les exemples de cette époque sont rares, cette observation, si utile qu'elle soit, ne prouve pas que ce type iconographique a été créé en Égypte. Il me semble d'ailleurs (pour l'époque ancienne) qu'il s'agit moins d'un type défini, que d'une attitude que l'on donnait aux évangélistes dans certains cas, par exemple, en les figurant dans les niches et les intercolonnements, ou portant une croix, ou accompagnant une scène évangélique. Dans tous ces cas — et il y en a d'autres probablement — les évangélistes ne pouvaient évidemment pas être représentés assis et écrivant. Or, s'il en est ainsi, toutes les images des évangélistes debout n'avaient pas à remonter au même prototype ni au même pays.

⁽²⁾ La présence de cette *Luna* s'expliquerait si on admettait que son pendant habituel, le *Sol*, était

Fort curieusement, certains détails nous invitent à rapprocher nos reliefs non plus des sculptures chrétiennes du Levant, mais des monuments sassanides ou de tradition sassanide. Ainsi, la forme des ailes, fortement recourbées, rejoint la tradition iconographique iranienne⁽¹⁾. Les plumes sont représentées par des écailles et des groupes de petites courbes superposées qui trouvent également leur pendant dans les œuvres sassanides⁽²⁾. C'est là aussi qu'on voit le corps des animaux couvert d'un réseau de petits points, comme le lion sur la *Sedia*⁽³⁾, ou encore les petits cercles avec un point au milieu qui décorent le collier de l'aigle sur notre relief et qui représentent des perles⁽⁴⁾. Le corps de l'aigle est figuré d'une façon strictement frontale, comme sur les tissus de style iranien post-sassanide, byzantins et musulmans⁽⁵⁾; c'est là aussi que la queue de l'oiseau est traitée avec une rigidité absolue, en éventail de bandes identiques⁽⁶⁾. Ces aigles des tissus orientaux, et celui de la *Sedia*, imitent probablement des pièces d'orfèvrerie (voir sur la *Sedia*, les plumes en forme de caniveaux concaves).

Ainsi, les représentations des évangélistes apparentent ces reliefs aux ivoires syro-égyptiens du VI^e siècle, tandis que les représentations autres que les figures des saints se laissent influencer par un style de tradition sassanide. Il ne faudrait certes pas aller trop loin dans ce dernier rapprochement, et faire observer au contraire, que le sculpteur de la *Sedia* n'a point essayé d'imiter un modèle sassanide pour la figure du lion, quoique ce thème soit un des plus typiques pour l'art iranien. Cependant, si cette figure n'est vraiment pas « sassanide », elle n'en est pas moins touchée par une influence orientale certaine, mais que je ne puis préciser actuellement. Un fait d'ordre négatif pourrait contri-

remplacé par la croix, symbole du Christ, *Sol justitiae*. Comme tant de croix tardives au sommet des églises, la croix de la *Sedia* se dresserait ainsi triomphalement sur le croissant de la lune, en soleil nouveau qui règne sur tous les astres du firmament. Cependant, on connaît une fresque des catacombes romaines où, au-dessus du jardin paradisiaque, brillent dans le ciel — comme sur la *Sedia* — des étoiles et un croissant de la lune (sans qu'on aperçoive un soleil) : J. WILPERT, *Malerien der Katakomben*, pl. 218, 2.

⁽¹⁾ Exemples sassanides et iraniens post-sassanides : K. ORBELI et S. TREVER, *Orfèvrerie sassanide*, Moscou-Leningrad, 1935, pl. 22, 23, 33, 35, 40, 42, 43, 48, 49. K. ERDMANN, *Die Kunst Irans zur Zeit der Sassaniden*, Berlin, 1943, fig. 77. F. SARRE, *Die Kunst des alten Persien*, Berlin, 1922, pl. 94, 95, 98, 99, 102, 116, 120, 121, 141, 146 (*ibid.*, pl. 40, 41, exemples achéménides).

⁽²⁾ SARRE, *loc. cit.*, pl. 116. ORBELI et TREVER, *loc. cit.*, pl. 59.

⁽³⁾ SARRE, *loc. cit.*, pl. 104, 107, 108. ORBELI et TREVER, *loc. cit.*, pl. 4, 10, 11, 14, 15, 19, etc. ERDMANN, *loc. cit.*, fig. 59, 64, 65, 66, 75. Le motif des petits points qui tapissent le corps de l'animal n'est pas particulier aux arts iraniens; on le retrouve dans l'orfèvrerie d'autres pays et les peintures qui s'en inspirent, par exemple, les miniatures irlandaises. Exemples du motif des touffes de poils, fixées le long des contours de l'animal, comme sur l'image du bœuf de la *Sedia* : SARRE, *loc. cit.*, pl. 123. ERDMANN, *loc. cit.*, fig. 73.

⁽⁴⁾ Quelques exemples, parmi beaucoup d'autres : SARRE, *loc. cit.*, pl. 99, 103; ERDMANN, *loc. cit.*, fig. 43, 44, 52, 69.

⁽⁵⁾ V. FALKE, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, fig. 146, 147, 160, 187-191. Tous ces exemples, très postérieurs à la *Sedia*, ne sont cités qu'à titre indicatif, faute de spécimens plus anciens d'images frontales d'oiseaux sur les tissus. Il y a toutes les chances que le motif soit beaucoup plus ancien que ces exemples.

⁽⁶⁾ *Ibid.*, où cependant le détail de la représentation de la queue est toujours différent.

buer à le faire plus tard : l'absence de tout ornement sur le corps des animaux. Lorsqu'on se souvient de la tendance des artistes musulmans, depuis le X^e siècle, à tapisser le corps des animaux — entièrement ou en partie (articulations, cuisses, crinières, queues, etc.) — d'ornements indépendants, l'absence de ceux-ci doit être prise en considération. Les sources orientales des reliefs de la *Sedia*, quelles qu'elles soient, ont beaucoup de chances d'être antérieures aux œuvres islamiques du X^e-XI^e siècle, ou tout au moins indépendantes de celles-ci. Une école de sculpture chrétienne, en Égypte ou en Syrie, mais plutôt en Égypte (voir *supra*), aurait pu produire la *Sedia*, vers le VI^e siècle ou un peu plus tard. Comme le supposait déjà Garrucci, elle aurait pu être apportée à Venise, avec les reliques de saint Marc, en 828.

Ces conclusions sont loin d'être définitives, et elles n'ont rien de catégorique. Cependant l'origine orientale de la *Sedia* nous paraît à peu près certaine, étant donné le témoignage convergent de plusieurs données archéologiques (voir *supra*). Je m'en voudrais cependant de ne pas mentionner que les arguments en faveur de l'Orient ne réussissent pas à faire disparaître entièrement une certaine « marge de doute » en faveur de l'Occident latin. L'idée d'accompagner les images des évangélistes par leurs symboles et de réserver à ceux-ci des emplacements de choix n'est-elle pas conforme aux usages d'Occident⁽¹⁾? A la fin de l'Antiquité et au moyen âge, n'est-ce pas sur les monuments latins que l'on aperçoit les anges sonnant la trompette du Jugement Dernier⁽²⁾? Si ces analogies occidentales, en matière d'iconographie, ne sont pas décisives c'est uniquement parce que l'absence de contre-parties orientales connues repose sur le silence des monuments conservés. Ce silence ne serait-il pas dû au hasard? Des textes anciens ne laissent-ils pas entendre que les symboles des évangélistes figuraient sur des monuments de Syrie, voire sur des « trônes » (autels?) des églises syriennes⁽³⁾? Et les anges avec la trompette, inspirés direc-

⁽¹⁾ Étant donné la carence des monuments d'Orient, peut-on tirer un argument quelconque du fait que les *zodia* des symboles des évangélistes sont représentés en entier (et non pas en protomes et en buste, comme d'habitude)? M. E. Kitzinger qui veut bien attirer mon attention sur cette particularité m'en signale la rareté relative (en dehors de San Vitale de Ravenne, presque tous les exemples pré-romans sont fournis par les miniatures des monuments latins). Mais les *zodia* de la *Sedia* ont la particularité de se profiler sur un arrière-plan formé par six ailes déployées symétriquement. C'est peut-être là la version orientale (cf. les ailes déployées d'une façon semblable sur les images des Séraphins et des *zodia* de la vision d'Ezéchiel, dans le Cosmas Indicopleustes du Vatican et l'Évangile de Rabula (Ascension)). Exemple peu connu des *zodia* représentés en entier : dessins du VII^e siècle sur le cercueil de saint Cuthbert à la cathédrale de Durham. E. KITZINGER, *The Coffin of Saint Cuthbert*, Oxford, 1950.

⁽²⁾ Par exemple, sur les miniatures de l'Évangile de Lindisfarne et de l'Évangile irlandais de Saint-Gall.

⁽³⁾ Une description ancienne du grand monastère syrien de Quartamin rapporte que, en 512, l'empereur Anastase y fit faire, entre autres, « un trône en marbre » qui avait six emfans et demi de longueur, et quatre et demi de largeur. Sur ces quatre faces, étaient peintes des figures d'un lion, d'un bœuf, d'un aigle et d'un homme... Il s'agit probablement d'un autel, mais c'est dans une autre étude que je compte proposer un commentaire archéologique de ce texte important que veut bien me signaler M. l'abbé Jules Leroy. En attendant : Fr. NIV, *Notice historique sur le monastère de Quartamin* (Actes du XIV^e Congrès des Orientalistes), Alger, 1905, II^e partie, p. 37 et suiv. ПОГОН, *Inscriptions*

tement par l'évangile de Matthieu et relevés par saint Ephrem le Syrien, n'apparaissent-ils pas sur les toutes premières images byzantines du Jugement Dernier (exemples connus à partir du IX^e siècle⁽¹⁾). Les miniatures arméniennes du moyen âge⁽²⁾, de leur côté, conservent un autre souvenir de ce thème iconographique, en figurant, face au Jugement Dernier, la croix entourée d'anges sonnant la *tuba terribilis*.

Ces témoignages indirects ne suffisent pas à faire disparaître les derniers doutes. Mais ils viennent appuyer, malgré tout, les arguments assez nombreux que nous avons réunis dans cette étude et qui étaient l'hypothèse d'une origine orientale de la *Sedia*.

A. GRABAR.

semitiques, p. 39 et suiv. Le même texte signale, devant l'entrée du chœur, la présence de deux palmiers en métal. Rien ne saurait mieux prouver qu'on assimilait le chœur au Paradis.

⁽¹⁾ Miniatures dans l'Ambr. 49-50, p. 664, pl. LVI de ma publication : *Les miniatures de Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne*, Paris, 1943.

⁽²⁾ Exemples : F. MACLER, *Documents d'art arméniens*, Atlas, Paris, 1924, pl. XXVI, fig. 57 ; LII, 112 ; LXXIII, 168. En Arménie, ces images n'apparaissent pas avant le XIV^e siècle, comme veut bien me le certifier M^{lle} S. Der Nersessian.



2



1

Venise, Sacristie de San Marco, «Sedia di San Marco».



2

Venise. Sacristie de San Marco. «Sedia di San Marco».



1



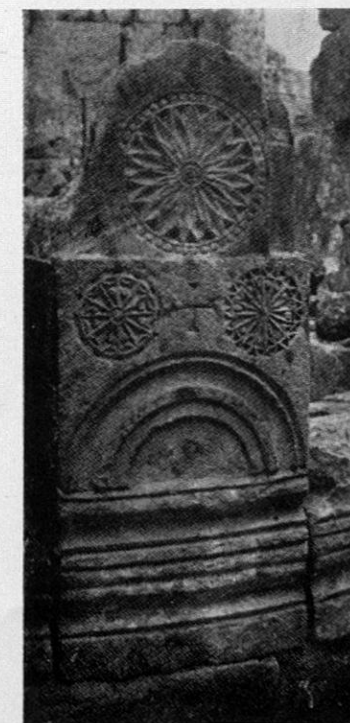
1

«Sedia di San Marco».



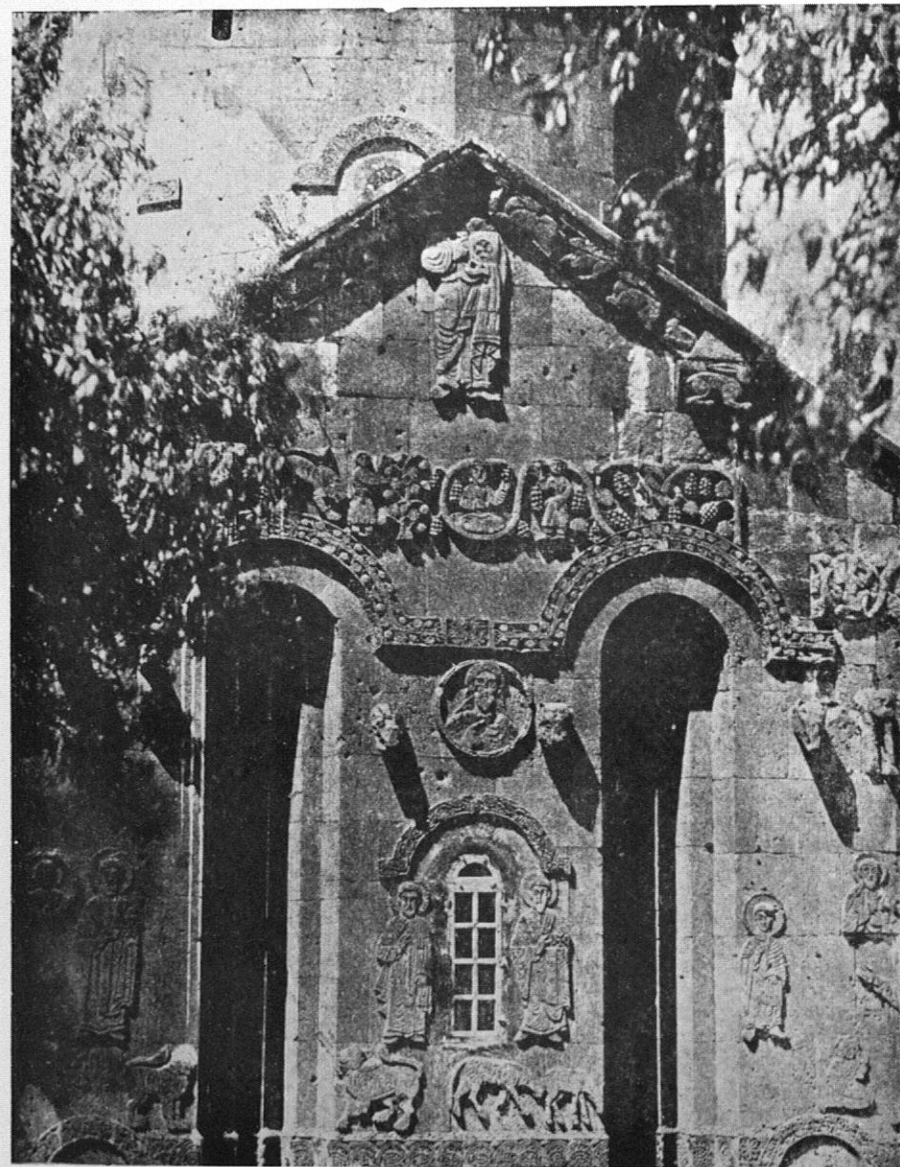
2

Saqqara. Saint-Jérémie. Chaire.

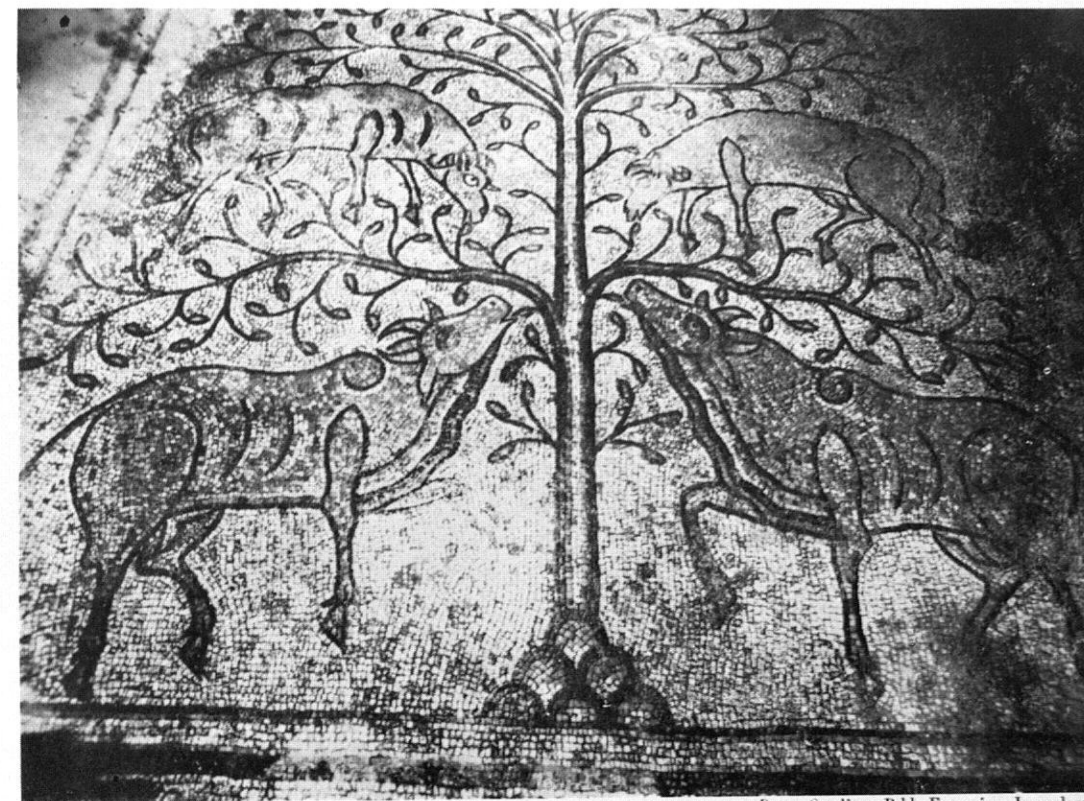


3

Qirgizé. Revers du trône-lutrin.



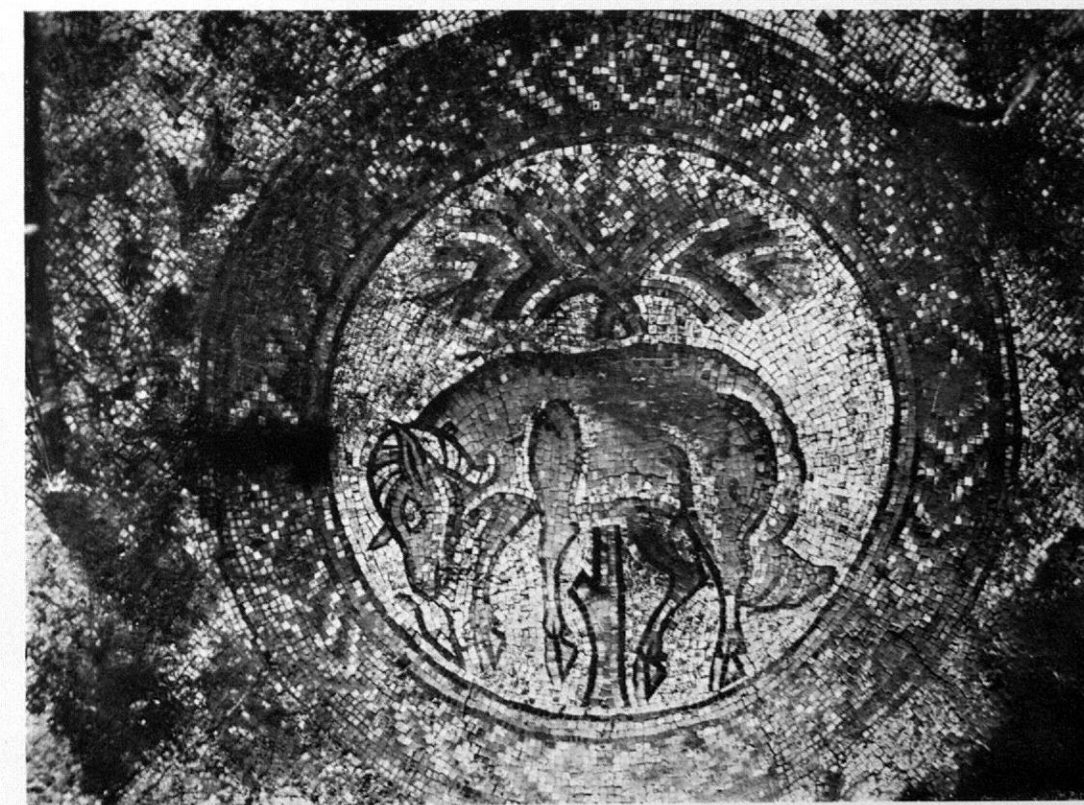
Achtamar, Arménie. Façade Est.



Phot. Studium Bibl. Francisc. Jerusalem.

1

Mosaïque de pavement à Madaba.



Phot. Studium Bibl. Francisc. Jerusalem.

2

Mosaïque de pavement à Madaba, chapelle de Skaitha.



1

«Sedia di San Marco».



2

Le Caire. Sculpture en bois.



4

Piat en argent de l'anc. coll. Stroganov.



3

New York. Brummer Gallery (1947).

AN UNKNOWN CYCLE OF ILLUSTRATIONS OF THE LIFE OF JOSEPH

BY

JEANNE AND OTTO PÄCHT

The object of this study is to introduce an early Byzantine set of book illustrations which, though represented only by a late copy, constitutes a major addition to our still very rudimentary knowledge of early pictorial narrative. A fuller treatment of the subject and a critical edition of the manuscript in question — which to-day is in the collection of Col. David McC. McKell, Chillicothe, Ohio — must be reserved for a later opportunity since the authors of this paper do not know the manuscript from autopsy, but have worked from photographs and coloured slides most generously put at their disposal by its present owner.

The manuscript was purchased by Sir Thomas Phillipps in 1830 at the sale of the Earl of Guildford's manuscripts and is described in the Phillipps Catalogue as MS. 7706, *Tou osiou Ephraim tou Earou (sic)*, or *The History of Joseph, Graece illum. ch. bombyc.* It figures in Catalogue 81 of Messrs. William H. Robinson, London, 1950, under Nr. 26 as «Child's Picture Book», is a paper manuscript of the later 16th century, has an old Turkish binding and contains, apart from an ornamental headpiece a set of 80 miniatures, executed in gold and colours, which are the chief interest of the book⁽¹⁾. There are actually two different works united in the manuscript, the Greek translation of the sermons on Joseph by Ephraim Syrus (*Λόγος εἰς τὸν πάγκαλον Ἰωσήφ*), fol. 1-59, and the Romance of Joseph and Asenath, fol. 60-108⁽²⁾. The remaining leaves (fol. 109-

⁽¹⁾ The description of the MS. in the Robinson Catalogue as a «Child's Picture Book» is based on a romantic interpretation of the words *ἐν πόθῳ* of the colophon (*θεοῦ τὸ δῶρον, καὶ δικλονοῦ πόθος λουκᾶ κυρίου γράψαντος ἐν πόθῳ*) and bears no relation to fact.

⁽²⁾ The Greek text of the Joseph sermon has been published by Assemani in the second volume of *Ephraim Syrus, Opera Omnia*, Rome, 1743, p. 21 ff. On «Ephraim Graecus» see C. EMEREAU, *Saint Ephrem le Syrien*, Paris, 1918. The Syrian original — if indeed it was the text from which the Greek sermon derived — has been printed by T. J. LAMY, *Sancti Ephraem Syri Hymni et Sermones*, tomus III, Mechlen, 1889, p. 247 ff. On the authenticity of the Syrian Joseph Sermon see O. BARDENHEWER, *Geschichte der altkirchlichen Literatur*, IV, Freiburg, 1924, p. 365 ff. The Syrian and the Greek version differ widely and not only in the literary presentation of the content: episodes told in the Syrian narrative do not occur in the Greek text and vice versa. The scene on Rachel's tomb, for instance, which is illustrated in our Greek MS. is not contained in the Syrian sermon. EMEREAU, *op. cit.*, p. 158, says:

115) are covered with a copy of a treaty in Italian, between the King of France and the Sultan of Turkey, dated Constantinople February 1535⁽¹⁾.

The colophon, fol. 108, states that the MS. was written by the Deacon Luke the Cypriot. A later note, fol. 115 v., *Περὶ τοῦ γραφέως τῆς παρλυσης βίβλου* quotes from the memoirs of the Voivoda Michna family written by Matthew, Metropolitan of Myra, certain biographical facts about this scribe who is apparently identical with Luke, the Metropolitan of Hungro-Walachy, Bishop of Buzăo (Rumania) and is supposed to have written for the Voivod Johannes Radoules a Gospel Book which once belonged to the Patriarchic church in Constantinople. Another Gospelbook written by the same man is mentioned in a Rumanian document in Greek language of 1594⁽²⁾. Two signed manuscripts are known to have survived, one in the National Library of Athens dated 1577 and one at Mount Athos dated 1588⁽³⁾. Since in both Luke styles himself Bishop of Buzăo, the Philipps MS. would seem to have been written before 1577 when Luke was still Deacon. Where he was living at that time we do not know, but as the bishoprics of Rumania (Walachy) were filled by the Patriarchate of Constantinople he may have come from the metropolis or Mount Athos, from Asia Minor or Cyprus.

The Philipps MS. (hereafter referred to as E) is written in an archaising style that imitates the script of the 11th or 12th centuries⁽⁴⁾. The style of its miniatures too is,

«L'Ephrem grec qui nous occupe ici est un inconnu... Quant à la date de son apparition, on doit la fixer au IV^e siècle». We are deeply indebted to Prof. Paul Maas, Oxford, for generous advice and assistance in matters concerning the text. The text of the Joseph and Asenath Romance (sometimes also called the Prayer of Asenath) has been printed by P. Battifol in *Studia Patristica*, 2^e fascicule, Paris, 1890; an English translation, preceded by an introduction, has been published by E. W. Brooks, London 1918, in *Translations of Early Documents*, Series II, Hellenistic-Jewish texts. Battifol dates this Greek Apocrypha in the 4th or 5th century A. D. whereas G. D. KILPATRICK (*Living issue in Biblical scholarship, The Last Supper*, in *The Expository Times*, 1952, Oct., p. 4) recently proposed a much earlier date (1st cent. B. C.), regarding the book as pre-Rabbinic and as a piece of Hellenistic-Jewish propaganda. The version of the text, however, which the Philipps MS. represents is certainly not Pre-Christian, for it mentions a.o. the Trinity. In the MSS. the Joseph and Asenath Romance as a rule follows Ephraim's Joseph sermon. We are indebted to Mr. C. H. Roberts, Oxford, for drawing our attention to Prof. Kilpatrick's interesting study.

⁽¹⁾ The text of this «Premier Traité officiel de la France avec la Porte» seems to have originally been drawn up in French and Italian, see E. CHARRIÈRE, *Négociations de la France dans le Levant*, in *Collections des documents inédits*, sér. 1, vol. I, Paris, 1850, p. 283 ff. The copy of the treaty in the Philipps MS. is written in an Italian cursive which Mr. J. Wardrop, London, assigns to the middle of the 16th century. The paper of the Philipps MS. has been certified by Mr. Dard Hunter as Fabriano paper with the Pietro Malano water mark (kind information of Col. D. Mc. McKell). In spite of this, there is no sufficient reason for assuming that the MS. was either written in Italy or has left the Levante before the 17th century.

⁽²⁾ See E. DE HURMUZAKI, *Documente privitoare la Istoria Romanilor XIV; Documente Grecesti* de N. JORGA, I, p. 100 : «Μπουζέον Λουκά του Κυπρίου ἐν ἡμέραις τοῦ εὐσεβεστάτου αὐθέντος ἡμῶν Ἰωάννου Μιχαήλ Βουζάντζα».

⁽³⁾ See M. VOGEL & V. GARDTHAUSEN, *Griechische Schreiber*, Leipzig 1909, p. 266. The MSS. written by Luke of Cyprus are Athens, Nat. Libr. 755 and Mount Athos, Dionysiou 3963, 429.

⁽⁴⁾ This archaising minuscule script cannot, of course, have been modelled on the script of the original from which the illuminations of E were copied. For, if this original was a Late Classical Codex, it

with the exception of the landscape settings, not that of the time at which the book was composed, but in this case the model whose appearance the 16th century illuminator was out to preserve as best he could dates from the Early and not the Middle Byzantine period. Its style unmistakably is the one so familiar to us from one of the few surviving originals of Early Christian illumination, the famous purple Codex of the Vienna Genesis. It may be added at once that hardly any stylistic difference can be detected between the miniatures of the first (Ephraim Syrus) and the second tract (Joseph and Asenath) which suggests that the style was uniform throughout in the model itself.

We shall deal first with the iconographic aspect. The 63 miniatures illustrating Ephraim Syrus' *Λόγος εἰς τὸν πάγκαλον Ἰωσήφ* are by far the largest Eastern cycle of the Joseph story that has come to our knowledge, containing many (ca. 14) scenes which have no parallels elsewhere⁽¹⁾. What distinguishes this cycle from all other sets of Joseph scenes and gives it its special importance is the fact that the text it illustrates is not Genesis, but a Bible paraphrase, a panegyric on Joseph in the form of a sermon, sometimes described as a novel about Joseph. These miniatures are not simply illustrations of the corresponding chapters of the Bible transferred to the pages of a non-Canonical book; quite a number of compositions of this cycle has been invented expressly for the text in which they stand (the particular narrative of Ephraim Syrus).

The same holds good, of course, of the illustrations of the Romance «Joseph and Asenath», the second item of the manuscript — comprising 17 miniatures — since here the whole of the narrative is a Post-Biblical invention. Genesis simply records that Joseph married Asenath, the daughter of an Egyptian priest.

LIST OF ILLUSTRATIONS AND NOTES ON THEIR ICONOGRAPHY⁽²⁾

1. Jacob seated with Joseph between his knees, surrounded by the brethren [pl. XII, 1]. (fol. 5 v.)

The only miniature with a kind of frame consisting of a simple coloured strip, red on the sides changing to blue at the top. This peculiarity and the character of the representation suggests the possibility

must have been written in uncials. — A similar case of archaising writing in the 16th century is, for instance, the interesting Barlaam and Josaphat manuscript in the Library of the Senate of Athens (MS. 11), publ. by A. DELATTE, *Les manuscrits à miniatures et à ornements des Bibliothèques d'Athènes*, Bibl. de la Faculté Phil. et Lettres de l'Université de Liège, Liège, 1926, p. 106 ff.

⁽¹⁾ A Western copy of a very extensive Eastern cycle of Joseph scenes, comprising ca. 60 episodes, is contained in the Anglo-Saxon Heptateuch of the Brit. Mus., Cotton MS. Claud. B. IV, fol. 53 r, 72 v.

⁽²⁾ The iconography of the story of Joseph has been dealt with repeatedly in the last 50 years and almost every monograph on Early Christian monuments containing Old Testament illustrations has a chapter devoted to this subject. To quote only some of the most important studies belonging to that category: W. DE GRÜNEISEN, *Sainte-Marie antique*, Rome, 1911, p. 360 ff; H. GERSTINGER, *Die Wiener Genesis*, Wien, 1931, p. 97 ff; O. DEMUS, *Die Mosaiken von S. Marco in Venedig*, Baden, 1935, p. 54 ff; P. BUBERL, *Die Byzantinischen Handschriften*, I, Beschr. Verz. d. Illum. Hsch. in Österreich, N. F. IV, Leipzig, 1937, p. 67 ff; C. CECHELLI, *La Cattedra di Massimiano IV-V*, Roma, 1940, capitolo VIII. Further, still indispensable, the pioneer study of J. J. TIKKANEN, *Die Genesismosaiken von S. Marco*, in *Acta societatis scientiarum Fennicae*, Helsingfors, 1889. A conspectus of the Joseph theme in literature

that this miniature was designed as a proper frontispiece and in the original was placed right at the beginning of the text, i. e. in the space now held by the decorative headpiece (fol. 1 r.). The miniature has no exact parallel in the pictorial cycles illustrating the Joseph story of the Bible text. There the nearest equivalent is the scene of Joseph telling his dreams to his parents in the presence of his brothers. In the Vienna Genesis (Pictura 29) Joseph faces his parents and his brothers are seated behind Jacob. In S. Marco (Cotton Bible tradition) Jacob is seated frontally, not unlike the figure in E, but again Joseph is placed laterally expounding his dreams. A compositional arrangement of Jacob and his sons similar to that in E is found in the illustration of another incident in the Vienna Genesis, Pict. 38. In E Joseph stands between his father's knees as if he were seeking or receiving protection from Jacob against the accusations and hostile demonstrations of his brethren who press forward from either side. The position of Joseph in Jacob's lap seems to echo the passage in Ephraim's text which reads: "As the Lord was sent to our Salvation from the lap of the Father so Joseph was sent from Jacob's lap to visit his brothers". At any rate, the miniature is probably not meant to illustrate a particular incident in Joseph's life, but to epitomise the relationship between Joseph, Jacob and the brethren. A peculiarity of E is the absence of Joseph's stepmother which constitutes a further parallel to the S. Marco iconography.

2. Jacob sends Joseph to visit his brothers [pl. XVI, 2]. (fol. 6 v.)

Some similarities with the relief in Naples, Sta. Restituta (repr. by E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904, pl. XXXIV): commanding gesture of Jacob, Joseph shouldering his staff, turns his head back as he leaves. The setting, however, is different; E shows an open landscape whereas in the Naples relief Jacob is seated in an aedicula.

3. Joseph riding a mule asks his way of a stranger. (fol. 7 r.)

The motif of Joseph taking a mule on his journey to the brothers is found only once again in Joseph cycles, namely in the Paris Gregory of Nazianus (Grec 510, fol. 69 v.) where Joseph leads a mule by the bridle (repr. in H. OMONI, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs*, etc., Paris, 1929, pl. XXVI). The animal is of exactly the same species as the mules of the Vienna Genesis which are characterised by peculiarly long and pointed ears.

4. The brethren see Joseph coming [pl. XII, 2]. (fol. 7 v.)

In all other cycles the brothers are shown resting with their flocks, whereas in E. they are represented as harvesting.

5. Joseph joyfully greets his brothers [pl. XII, 2]. (fol. 7 v.)

Taken in conjunction with the accompanying passage of the text one is inclined to interpret this miniature as illustrating the welcome extended by Joseph to his brothers. The object beside the mule is probably a sack for harvesting.

6. The brothers seize Joseph's coat. (fol. 8 r.)

Joseph is the figure on the left in a blue tunic whose red coat is being pulled over his head by the brothers who have fallen on him. One of them lifts a staff which he has taken from Joseph. The scene reoccurs in the Naples relief, though the iconography is different. The motif of the coat being pulled over Joseph's head is found, however, in the Egerton Genesis (fol. 18 v.), an English 14th. century manuscript whose iconography is based on an early cycle (repr. in M. R. JAMES, *Illustrations of the Book of Genesis*, The Roxburghe Club, Oxford, 1921, fol. 18 b; the relationship of the Egerton Genesis to its Early Christian model has been discussed by O. PÄCHT, "A Giottoesque Episode in English Mediaeval art", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 6, 1943, p. 59 ff.).

7. Joseph lowered into the pit. (fol. 10 r.)

In this scene Joseph is usually represented in frontal aspect, in E he is seen in profile and only two brothers are shown. The pit is built like a round well-head rising from a slanting base.

and art is to be found in P. FABRE, *Le développement de l'histoire de Joseph dans la littérature et dans l'art au cours des douze premiers siècles*, in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, XXXIX, 1921-1922, p. 193 ff. New light on the symbolic significance of the Joseph theme in Early Christian art has been recently thrown by M. SCHAPIRO, *The Joseph scenes on the Maximianus Throne*, in *Gazette des Beaux-Arts*, July, 1952, p. 27 ff.

8. The brethren feasting [pl. XIII, 1]. (fol. 11 v.)

The scenes of miniatures 8 and 9 usually form a single whole: the brethren see the two Ishmaelite merchants approaching while they are feasting (cf. S. Marco, Paris, Gregory, Octateuchs). The division into two separate (monoscenic) pictures is most certainly not the original version of the subject. Even more significant is another deviation of E from the iconography of the known cycles: in E the brothers are seated in a full and not in a half circle. They do not recline, but are in a kind of squatting posture and half of them are seen from behind. Circular arrangements of figures with some of them given in back-view are known to have existed in Late Classical painting as is attested by the author-portrait of the Agri-mensores Codex (Carolingian copy from Fulda) and by the drawing of the church council in the illustration of the Fides Catholica of the Utrecht Psalter (fol. 90 v.), and further by an early Christian ivory in Dijon with Christ and the Apostles (repr. in W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz, 1952, n° 148). The closest parallel, however, to E. is afforded by one of the ivory panels of the Sens casket [pl. XIII, 2] representing the feast given by Joseph to Jacob and his sons (A. GOLDSCHMIDT of K. WEITZMANN, *Die byz. Elfenbeinskulpturen*, I, Berlin, 1930, n° 124 x).

9. The Ishmaelite merchants arrive with their camels [pl. XIII, 1]. (fol. 12 r.)

As in S. Marco the heads of the camels emerge from behind the hillock.

10. The brethren sell Joseph to the Ishmaelites. (fol. 12 v.)

Similar in S. Marco, the Paris Gregory and elsewhere.

11. Joseph seated on one of the camels, led by the Ishmaelites, approaches Rachel's tomb. (fol. 13 r.)

Except for the introduction of the motif of Rachel's tomb similar scenes in S. Marco and particularly in the Paris Gregory.

12. Joseph falls weeping on Rachel's tomb [pl. XVI, 1]. (fol. 13 v.)

Illustration of an incident found exclusively in the Ephraim text. Rachel's tomb has the shape of an unadorned trough covered by a gabled lid. The episode at Rachel's tomb apparently reoccurs in Islamic versions of the Joseph legend. Referring to GRÜNBAUM, YUSSEF und SULEIKA, *Z. D. M. G.*, XIV, 1, *The Jewish Encyclopedia*, p. 252 even claims an Arabic origin for "The story of Joseph at his mother's tomb". But Ephraim Graecus precedes, of course, the Islamic version and might, indeed, have been the source from which the motif has been taken over. — Rachel's tomb is mentioned among the landmarks of Palestine in the *Itinerarium Hierosolymitanum sive Burdigalense* of 333.

13. The Ishmaelites bid Joseph to cease weeping and to tear himself away from the tomb. (fol. 15 r.)

The second episode of the incident at Rachel's tomb.

14. The brethren kill a goat to stain Joseph's coat with its blood [pl. XIV, 1]. (fol. 18 r.)

The design in E, taken for itself, gives the impression that the first of the brothers was kneeling in the air, but comparison with the Paris Gregory [pl. XIV, 2], the Maximianus Cathedra and the Octateuchs makes it clear that in the prototype the figure was thrusting one knee into the back of the animal he is about to slaughter. For repr. of the Octateuch miniatures see Ta. OUSPENSKY, *L'Octateuque de la Bibliothèque du Sérail, Constantinople*, Sofia, 1907 and D. C. HESSEING, *Miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne*, Leyden, 1909.

15. The brethren show the bloodstained coat to Jacob [pl. XIV, 1]. (fol. 18 r.)

At the sight of the bloodstained coat Jacob does not break into violent gestures of mourning as in S. Marco or in the Maximianus Cathedra, in E Jacob sits with his chin resting in his hand in an attitude denoting sadness, a motif which ultimately goes back to the mourning Heracles of Lysippus and is frequently used in late classical art for the representation of mourning genii (for instance of personifications of Barbarian nations). Only the Paris Gregory [pl. XIV, 2] and the Smyrna Octateuch show Jacob in this attitude.

16. Jacob lamenting. (fol. 18 v.)

This and the following scene illustrate passages in the Ephraim text in which the theme of Jacob's mourning is elaborated. Jacob is seen with his hands raised towards the heavens in an attitude of prayer. Rays emanate from the sky: on the ground lies the bloodstained coat.

- 17 The mourning Jacob bending towards a cave [pl. XV, 1]. (fol. 20 v.)
The cave towards which Jacob can be seen bending is probably meant to represent the grave referred to in the text of Genesis: "I will go down into the grave unto my son mourning". In the upper corner behind Jacob, a blue segment is visible with rays issuing from it, a motif which may be compared to the design of the sun in pict. 24 of the Vienna Genesis or that in the Cotton Bible miniature of the promise of God to Abraham (Peiresc's copy, repr. by Ouxr. *op. cit.*). The figure of Jacob resembles very closely that of the Vatican Octateuch, Gr. 747, in the scene of Rebecca's death (reprod. by H. GRÄSTINGEN, *Wiener Genesis*, fig. 74).
18. The Ishmaelites and Joseph arriving in Egypt [pl. XV, 5]. (fol. 21 r.)
This scene occurs nowhere else: neither is there anything in the accompanying text which would seem to account for this illustration. In the Syrian original of the Ephraim sermon, however, the merchants address Joseph when they approach Egypt describing it in alluring terms ("a slave in Egypt better off than a free man elsewhere"). This passage of the Syrian text could conceivably be the source of our illustration, though the set of illustrations in E furnishes no other evidence that the Syrian Joseph sermon had ever been illustrated. The relationship of the Greek Joseph sermon and the Syrian text — the two differ widely — has not yet been investigated.
19. The Ishmaelites sell Joseph to Potiphar. (fol. 21 v.)
Not unlike the scene in S. Marco, but in E Potiphar is unattended and does not wear any distinctive garment. He seems to hold a bag of money, the price to be paid for Joseph.
20. Potiphar delivers the keys of his house to Joseph. (fol. 22 v.)
Potiphar sits in front of a building holding a wand. His wife does not appear in the opening of the door, as in S. Marco, nor is she seen at a window above the door as in Naples, Sta. Restituta.
21. Potiphar's wife entreats Joseph. (fol. 23 v.)
She is seated in front of a group of buildings and not standing as in S. Marco. Her head is swathed in a scarf, which perhaps illustrates a passage of the text describing how she adorned herself to attract Joseph.
22. Potiphar's wife attempts to seduce Joseph.
The story of the seduction of Joseph is told here in no less than five pictures (21-25) as compared to two in most other cycles. The seduction is illustrated twice — as though two separate attempts had to be described — but only the second time is Joseph's coat left in the hands of Potiphar's wife. In pict. 24 the woman clasps Joseph round the waist whereas in the Vienna Genesis and in S. Marco she catches hold of the mantle alone. Otherwise Joseph's attitude closely resembles that shown in S. Marco. The unusual elaboration of the story is due to the long-winded treatment of the incident in the E-text.
23. Joseph refuses the request of Potiphar's wife. (fol. 25 r.)
24. Potiphar's wife attempts to draw Joseph towards her. (fol. 28 r.)
- 25 Joseph leaves his garment in the hands of Potiphar's wife. (fol. 28 r.)
26. Potiphar's wife denounces Joseph before her servants. (fol. 29 r.)
She is seated as in the Vienna Genesis, not standing as in S. Marco.
27. Potiphar's wife shows Joseph's garment to her husband. (fol. 29 r.)
Potiphar is seated as in the Octateuchs. There even reoccurs the motif of Joseph's mantle with the sleeve fluttering horizontally.
28. Joseph sent to prison. (fol. 30 r.)
Potiphar is not present, the motif of Joseph turning back, however, is not unlike that in the corresponding scene in S. Marco. The prison a kind of round tower with a conic roof.
29. The cup-bearer and the chief baker sent to prison. (fol. 31 r.)
Potiphar seated as in S. Marco. A further similarity to S. Marco in the jailor and one of the prisoners turning their heads back towards Potiphar.

30. Joseph expounding the dreams of his fellow prisoners [pl. XV, 3]. (fol. 32 r.)
The three prisoners are seated on the ground as in the Vienna Genesis and the Octateuchs and not standing as in S. Marco. But the form of the prison has many points in common with that in S. Marco: in both the building is articulated by a division in three arcades and the prison windows are indicated by slit-like openings in the back wall. Practically the only major difference between the two settings is the flat alignment of the arcades in S. Marco as opposed to the angular, broken front in E. The tendency to place buildings diagonally is noticeable throughout E.
31. The cup-bearer's dream. (fol. 32 v.)
32. The baker's dream. (fol. 34 r.)
The dreams of the cup-bearer and the baker are represented as two separate scenes and the two dreamers are not shown asleep as in S. Marco, but engaged in the action of their dreams.
33. Joseph in prayer. (fol. 35 r.)
Joseph is kneeling and praying in the manner of late medieval donor figures. The text speaks of Joseph turning to the Lord in prayer, but does not mention the angel descending from heaven which we see in the illustration. The whole representation looks suspect and rather suggests that the miniature which the 16th century copyist had had before him was damaged or, for some other reason, difficult to decipher. The copyist, therefore, seems to have interpolated some details inadvertently couching them in terms of his own artistic idiom. The text immediately preceding the miniature, speaking of the salvation of the three children from the furnace, stops abruptly in the middle of a sentence which also points to some defect of the model at this point. It is extremely doubtful whether there is any relationship between the miniature and this particular passage of the text, but it may be worthy of note that the Byzantine iconography of the three children includes the appearance of an angel.
34. The chief butler presenting the cup to Pharaoh. (fol. 36 r.)
Iconographically identical with S. Marco.
35. Pharaoh's dreams. (fol. 36 v.)
As in S. Marco Pharaoh's bed can be seen behind drawn curtains; and as in S. Marco and in the Sens casket (and contrary to the version in the Vienna Genesis and in other cycles), the lean and the fat cows do not face each other, but follow each other.
36. Pharaoh sends for Joseph. (fol. 38 r.)
The scene does not occur in any other Joseph cycle. Pharaoh's seat is most elaborate, its back has a curiously convoluted shape.
37. Pharaoh tells Joseph his dreams. (fol. 38 v.)
Joseph is standing while the Egyptian magicians are seated. Pharaoh's seat has the shape of an Italian Renaissance chair.
38. Pharaoh places Joseph over Egypt. (fol. 39 v.)
Joseph stands with arms crossed before Pharaoh who is enthroned in the centre. The back of Pharaoh's throne resembles a shrine with golden shutters; its top is somewhat similar to a conch.
39. Potiphar sees Joseph seated with Pharaoh [pl. XV, 6]. (fol. 40 r.)
This and the following two scenes illustrate an episode which is exclusively told in E. In the first miniature the situation is characterised in a masterly manner by the twisted figure of Potiphar glancing back through an arch as he furtively leaves the scene. A diagonally placed, foreshortened doorway is a favourite stage-property of the illuminators of the Vienna Genesis, used to divide and at the same time to connect parts of a scene. The complete twisting round of Potiphar's head while he moves in the opposite direction has an equally striking parallel in the Vienna Genesis, pict. 22, in the figure of Jacob's servant. Potiphar's "proskynesis" in pict. 41 of E closely resembles Asenath's "proskynesis" before Jacob in pict. 78 of E.
40. Potiphar tells his wife the news of Joseph's rise to power. (fol. 40 v.)
- 41 Potiphar pays homage to Joseph. (fol. 42 r.)

42. Jacob sends his sons into Egypt to buy corn. (fol. 42 v.)
 Jacob with halo as in the first two miniatures of our cycle. His gesture in sending his sons to buy corn similar in S. Marco. In E the sons of Jacob seem to hold a saddle, a motif that is meant to suggest their impending journey.
43. The brothers arrive in Egypt. (fol. 43 r.)
 On the left two brothers on horseback entering the scene. The first points to the cities of Egypt which emerge on the right behind hills. The turning back of his head and the way the frame cuts the hind part of his horse makes us feel that the remainder of the brothers are following.
44. Jacob's sons protesting against the charge that they are spies. (fol. 43 v.)
 Joseph enthroned in the centre, the brothers in fours on either side vividly gesticulating. Behind the figures a kind of wall enclosure with small windows, above apparently an open landscape. This scene missing from the other cycles.
45. Joseph orders Simeon to be bound. (fol. 44 r.)
 The text of the model seems here to have been corrupt. For the statement that Joseph ordered Simeon to be bound is repeated, but it is not connected with the preceding or following phrases. Moreover, it does not occur in the printed version of the text. The brothers are not present while Simeon is taken as a hostage. The setting seems to denote an interior with ceiling and curtains.
46. Jacob's sons return to Canaan. (fol. 44 v.)
 While they are resting one of the brothers discovers the money in his sack; his discovery causes alarm among his brothers. The animals are camels as in the Octateuchs and not asses as in the Vienna Genesis. Otherwise the scene closely resembles that of pict. 38 of the Vienna Genesis where it is combined with the episode told in E in the next miniature.
47. The brothers tell Jacob their adventures. (fol. 45 r.)
 Jacob, gesticulating, is facing his sons and not as in the Vienna Genesis imposingly enthroned between them. This type of Jacob agrees more with the corresponding figure of S. Marco.
48. Jacob hands Benjamin over to his brothers. (fol. 45 v.)
 Agrees in its main disposition and especially in the attitude of Benjamin with S. Marco although the long-bearded type of Jacob is that of the Vienna Genesis.
49. The brothers present Benjamin to Joseph. (fol. 46 r.)
 Very close to the scene in the right half of Pict. 43 of the Vienna Genesis. In both Joseph enthroned addresses the brothers.
50. Joseph retires to his room and weeps [pl. XV, 4]. (fol. 46 v.)
 In the story of Joseph there are two moments when he goes into his chamber to hide his emotion from his brothers; the first before Simeon is bound, the second after he sees Benjamin. In S. Marco and in the Vienna Genesis we have illustrations of the first moment, in E of the second, but they are represented in exactly the same way. E and Vienna Genesis have in common the striking motif of the isolated, diagonally foreshortened door behind which Joseph sheds his tears. Both in S. Marco and Vienna Genesis, however, the incident of the weeping Joseph is only part of a double scene, half of a composition which only makes sense if it shows obverse and reverse simultaneously, i. e. on the one side the official Joseph, who wears a mask before his brothers, and on the other the real Joseph unable to control his true feelings. Miniatures 49 and 50 in E seem therefore scenes segregated from an originally more complex composition, and the representations in S. Marco and in the Vienna Genesis, on the other hand, are therefore not conflations of previously separate scenes, but original units.
51. Joseph invites his brothers to dinner. (fol. 48 v.)
 The oval shape of the table behind which Joseph stands is obviously a misinterpretation of a form which the copyist had difficulty in deciphering. He may either have had before him a sigma-shaped table or half a round table. The latter form can be found in one of the ivories of the Sens casket which evidently illustrates the same situation (Goldschmidt-Weitzmann, 124 n). There the brothers are also divided in two symmetrical groups, though placed on account of the peculiar shape of the ivory panel below the table instead of on either side of it.

52. Joseph raising his silver cup calls out the name of each brother [pl. XIII, 3]. (fol. 49 r.)
 The miniature illustrates a version of the Joseph story peculiar to the account given by Ephraim. In the Bible (Gen. XLIV, 5) Joseph calls his cup the one "whereby he divines". Ephraim takes up this theme of the divining cup and tells us how Joseph used it to mystify his brothers by pretending to guess their names and ages. Joseph and his brothers are seated round the table, partly presenting backviews, in exactly the same way as in the scene of the feasting brothers, pict. 8. The composition is identical with that of the Sens ivory [Pl. XIII, 2] representing the feast that Joseph gave to Jacob and his sons after their reunion (Goldschmidt-Weitzmann, 124 r).
53. Joseph's steward fills the sacks of the brothers. (fol. 50 r.)
 The scene does not occur in other Joseph cycles. The steward is seated filling the sacks of the brothers who are in lively conversation with him. The pack-animals are camels not asses.
54. The brothers are overtaken and abused by Joseph's steward. (fol. 50 v.)
 The steward, in Turkish costume, stops the brothers as they are leaving Egypt. We see the rear of their caravan and as the steward catches up with them, the last of them turn their heads back.
55. The cup is found in Benjamin's sack. (fol. 51 r.)
 The sacks are lined up in a row. The steward shows the silver cup he has just discovered.
56. Joseph accuses the brothers of stealing the cup. (fol. 53 r.)
 The brothers, numbering twelve (1), are standing before Joseph (seated) in lively conversation with him. One of them turns back to argue with the one behind.
57. Joseph orders Benjamin to remain with him. (fol. 53 v.)
 Similar to the previous scene, except that the brothers number only eight and that Benjamin stands before them, his arms crossed as if he had been bound. The scene takes place in front of an architectural setting. It occurs in the Octateuchs.
58. Joseph kissing his brothers. (fol. 56 r.)
 Joseph embraces one of the brothers in front of a gabled building; six others stand behind, showing signs of amazement. Very similar arrangement in the Smyrna Octateuch.
59. The brothers give Jacob Joseph's message. (fol. 57 r.)
 Jacob, in a squatting position in front of a building, engaged in lively discussion with his sons numbering seven.
60. Jacob weeps on hearing Joseph's name mentioned. (fol. 57 v.)
 Three brothers, of whom one is kneeling, address Joseph with outstretched hands. Jacob's face expresses grief and is supported by his right hand as in the scene where Joseph's blood-stained coat is shown to him. The scene does not occur in other Joseph cycles.
61. Benjamin kissing Jacob's knees and showing Joseph's gifts. (fol. 57 v.)
 This episode is exclusive to Ephraim. Benjamin receives Jacob's blessing in a humble attitude; behing him, on the ground, a golden cup and a book — the presents sent by Joseph to Jacob.
62. Jacob sets out for Egypt. (fol. 58 r.)
 Jacob on horseback is followed by a caravan of camels, emerging behind hillocks. He turns his head back towards one of his sons seemingly enquiring about the route to be taken.
63. Jacob meets Joseph [pl. XV, 2]. (fol. 58 v.)
 In the centre Jacob and Joseph embrace impetuously; the latter is falling on his knees. On either side groups of the brethren holding their horses. The two central figures very similar to those in the Maximian's Cathedra and the Naples relief, but in the Ravenna ivory it is Joseph who is erect and Jacob who bows low towards him.

JOSEPH AND ASENATH

64. Joseph enthroned. (fol. 60 r.)
The text begins by describing how Pharaoh sends Joseph out to inspect the whole of Egypt. This passage is literally illustrated in the Bodleian MS. Roe 5 whereas the miniature of E must be regarded as a general frontispiece portraying the hero of the story.
65. The tower in which Asenath lives [pl. XVI, 5]. (fol. 62 r.)
The text speaks of ten chambers which can be seen meticulously drawn around the top of the tower. The round tower, first introduced by the Romans as watch-towers, became a familiar feature of Late Antique architecture particularly in the East (cf. H. THIERSCH, *Pharos*, Leipzig, 1909, p. 140 ff.). Similar towers are to be seen in the angles of the castle walls of Gerar in Pict. 16 of the Vienna Genesis.
66. Asenath in prayer. (fol. 64 r.)
The miniature illustrates the passage describing how Asenath fell to the ground and wept and would not eat after she had heard the voice of God telling her that Joseph was destined for her.
67. Asenath after dressing in mourning throws her golden garments from the window [pl. XVI, 3]. (fol. 65 v.)
This episode occurs in the printed version edited by Battifol, but at a later stage of the narrative. The tower in this scene is a square building.
68. Asenath by her tower praying. (fol. 69 v.)
The miniature evidently illustrates the passage immediately following which says that Asenath turned towards the East door of the tower and lifted her hands to heaven. She is actually represented with the tower behind her, facing an ellipse from which rays emanate.
69. Asenath falls to the ground when the Archangel appears. (fol. 75 v.)
The setting is contradictory in itself and contradictory to the text. Asenath appears to be out of doors with the tower behind her, although the whole scene is framed by curtains. According to the text the scene takes place high up in the tower.
70. The archangel tells Asenath to take off her black garment and shake the ashes from her head. (fol. 77 v.)
The tower is visible behind.
71. The archangel and Asenath before a table on which lies the mystic honeycomb [pl. XVI, 4]. (fol. 82 r.)
The archangel is seated in exactly the pose of the angel at the tomb of Christ; Asenath is standing behind the table. To the right an architectural motif in the form of a tall square building placed diagonally on the stage. The incident illustrated is the story of the honeycomb which the divine angel asks Asenath to look for in the storehouse. After eating himself from it he gives Asenath a piece to eat and tells her, that she has now eaten the bread of life and has drunk the cup of immortality and been anointed with the unction of incorruption. According to KILPATRICK, *op. cit.*, p. 5, the symbolism of this meal is closely related to that of the Last Supper, a common pattern being the explanation of the similarity.
72. Asenath's maids bring her water to wash her face before meeting Joseph. (fol. 86 r.)
Asenath is attired in her wedding dress. On the left a chest is visible in which the dress was stored.
73. Joseph embraces Asenath. (fol. 88 r.)
The scene has an elaborate architectural setting, but the exact meaning of parts of it especially on the left, is not clear. According to the text the scene takes place in the courtyard near Asenath's tower.
74. Joseph asks Pharaoh to give Asenath to him as his bride. (fol. 90 r.)
Pharaoh is seated on an elaborate throne the back of which has a curiously convoluted shape.

75. Pharaoh invokes God's blessing on Asenath. (fol. 90 v.)
76. Pharaoh marries Joseph and Asenath. (fol. 91 r.)
The scene is framed by drawn curtains. Pharaoh places his arms around the shoulders of the couple, who stand with arms folded on their breasts. The text speaks of the golden crowns which Pharaoh placed on their heads.
77. The wedding feast. (fol. 91 v.)
Five people are seen seated at a threesided table (H-shaped) seen in foreshortening.
78. Asenath visits Jacob. (fol. 93 r.)
Jacob is seated in the open on a little hillock and not on his bed as the text says. Asenath clasps his hand and is bowing before him.
79. Pharaoh's son tries to induce Simeon and Levi to kill Joseph. (fol. 95 r.)
Pharaoh's son is seen drawing his sword to threaten Joseph's brothers who are unwilling to commit the murder for him.
80. Simeon and Levi's dispute with Pharaoh's son. (fol. 96 v.)
The miniature closely illustrates the situation described in the text in which the temperamental Simeon draws his sword, but is restrained by his brother.

The story of Joseph has given rise to the most extensive pictorial cycles of which we have knowledge in Early Christian art. But none of the sets of Joseph illustrations has survived complete, either in the original or in copies; what has come down to us are only fragments of such cycles or more or less condensed extracts from them. It seems that already at an early date there existed several iconographic traditions side by side, their mutual relationship, however, — whether ultimately they all go back to a common archetype or whether some of them have arisen independently from each other — is in the present state of our knowledge quite impossible to define. Often the cycles agree in the treatment of a considerable number of subjects and suddenly differ radically in other scenes. Agreement with the still extant part of a cycle does not necessarily mean that for the sections which are not preserved or included, the correspondences would be equally close. That the iconography of E is, in two or three instances (46, 47, 49), very similar to that of the Vienna Genesis may not prove anything since representations of these scenes happen to be preserved only in the Vienna Genesis cycle and we cannot, therefore, be sure that for instance the Cotton Bible — S. Marco tradition showed in this respect any appreciable differences. Suitable material for testing the iconographic relationship are evidently only those scenes for which we have representatives in several cycles, and naturally this limits us to the main incidents of the story which occur even in the most abbreviated cycles.

On the whole, there are remarkable iconographic resemblances between the illustrations of E and the Cotton Bible — S. Marco tradition, but some very significant divergences in the treatment of three of the major incidents (3, 14, 15) suggest a dependence of E on a pictorial cycle which is reflected in the Joseph scenes of the Paris Gregory. The parallelism, however, of the Joseph cycle of the Paris Gregory and of E is not complete, they differ in one important point: the feasting brothers are arranged in the Paris

miniature in a semi-circle as in S. Marco and not in a full circle as in E [pl. XIII, 1]. This circular arrangement is employed once more in E in the scene of the feast given by Joseph to his brothers (52) [pl. XIII, 3] and for this subject we have in the Sens ivory the most perfect parallel [pl. XIII, 2]. Like the miniatures of the Paris Gregory the reliefs of the Sens casket are, of course, not inventions of the period in which they have been executed (9th and 11th century respectively), but echo much older, pre-iconoclast designs. Thus, whenever we find agreement between E on the one, and S. Marco, the Paris Gregory or Sens on the other hand, we move in the orbit of Early Christian iconography.

STYLE

Before we can hope to form an idea of the style of the original which the illuminator of the Phillipps MS. copied we must deal with the style of the copyist himself. The first thing we notice is the discrepancy between the Eastern type of the figures and the style of the landscape settings which is that of 16th century Western painting. The situation is in fact not unlike the one we meet in the illustrations of one of the Paris copies of the Marciana Pseudo-Opian (Paris MS. grec 2736) which was in all probability executed in Venice about 1500, in as far as the accuracy of the copyist is confined to the figure composition⁽¹⁾. And like in the case of the Paris Opian it is more than likely that the miniaturist of E was brought up in the Western artistic tradition, if indeed he were not of non-Greek extraction.

The modernised landscape settings of E are, however, by no means arbitrary additions or entirely free phantasies of the copyist. The cave towards which Jacob bends in miniature 17 [pl. XV, 1] was most certainly there in the original and so were the various hillocks or slopes behind which the asses or camels of wayfarers frequently emerge (3, 4, 9, 62). It is only the general appearance of the landscape surface and of its vegetation which is made to conform to the visual standards of eyes trained in the West.

With the architectural settings the situation is far more complicated. Except in details (forms of roofs or shapes resembling spires) the buildings or groups of buildings (representations of towns) show hardly any stylistic influence of contemporary architecture, certainly not of Renaissance forms of Western architecture. Nor can we find any analogies to this kind of architectural setting or similar town views in the monumental or miniature paintings of the Late Antique period in which — as we shall shortly see — the original of the illustrations of E must have originated. The «walled cities» of the miniatures of the Vienna Genesis, the Rossanensis, the mosaics of Gerasa, etc., consist of agglomerations of civilian buildings surrounded by a fortified wall of polygonal shape; in E the

⁽¹⁾ On the various copies of the Opian illustrations see A. W. BYVANCK, *De geïllustreerde Handschriften van Oppianus' Cynegética*, in *Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome*, V, 1925, p. 34 ff.; further W. LAMERE, *Apanée de Syrie et les Cynégétiques du Pseudo-Opian dans la miniature byzantine*, in *Bull. de l'Inst. hist. belge de Rome*, XIX, 1938, p. 141.

towns seem to be closely packed groupings of fortified buildings, usually crenellated and frequently topped by turrets, structures in which the vertical growth seems to be rather accentuated. These characteristics are, however, not altogether absent from the cities in the backgrounds of Late Byzantine painting from the 13th century on (cf. for instance the Jerusalem of the Entry into Jerusalem in the Gospelbook Iviron 5)⁽¹⁾. In these the distant view of Late Antique city prospects is combined with a new emphasis on three-dimensional values and a preference for block-like shapes seen in a kind of diagonal perspective. It would therefore seem that the illuminator of E used for his architectural settings conventions of contemporary Byzantine painting, treating them, however, in a rather free and unorthodox manner which again makes us wonder whether his initial training was Byzantine. Even more puzzling than these city-views is another type of architectural setting in our manuscript usually denoting courtyards or interiors. In several scenes the background is formed by wall-enclosures, regularly perforated by narrow window-openings, thus resembling the wall screens of Middle Byzantine painting, but differing from them in so far as they are not flat, but angular structures, crossing the stage diagonally. This difference may be due to the tendency of the miniaturist, noticeable elsewhere, to give depth to his settings in a manner echoing the practices of the Late Byzantine school. But another explanation must not be ruled out. The diagonally placed doorway through which Potiphar spies Joseph's enthronement as vice-roy (pict. 39) [pl. XV, 6] is a specifically Late Antique motif for which the Vienna Genesis offers many striking parallels. This doorway is joined by one of those wall-enclosures of which we have spoken. Are we then to consider one part of the setting as a faithful copy of a Late Antique prototype and to dismiss the other as the copyist's fancy and a modern insertion? Not a very convincing theory. In one of the scenes (44) Joseph is enthroned in front of a symmetrically disposed wall-enclosure. Signs of vegetation are visible in front and behind (above) the enclosure. The whole arrangement is vaguely reminiscent of the architectural setting of certain Evangelist portraits (the broken walled structure behind the Evangelist Luke in the Stauronikita Gospels and similar settings in Evangelist miniatures of the Ada school) which has been interpreted as derived from the *scenae frons*⁽²⁾. One may therefore not unreasonably ask whether the peculiar wall-enclosures of E should not be read as crude and much simplified transformations of such Late Antique architectural settings.

Throughout the Middle Ages and also in the following centuries even otherwise fairly accurate copyists rarely respected the costumes of their models and modernised particularly those dresses whose social implications were no longer intelligible in the period in which the copy was made. Accordingly the copyist of E clad Pharaoh, Joseph and Asenath in costumes which conveyed their rank to the public of his day, but left the dresses of the ordinary people practically unaltered. Pharaoh, Joseph, Asenath wear royal or

⁽¹⁾ Repr. in V. N. LAZAREFF, *History of Byzantine painting* (in Russian), Moscow, 1948, pl. 247 a.

⁽²⁾ See A. M. FRIEND, *The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts*, in *Art Studies*, V, 1927, p. 115 ff.; *Art Studies*, VII, 1929, p. 4 ff.

princely robes designed in the latest Byzantine fashion. They are variants of the Imperial costume of the Paleologue Emperors and show the bell-shaped mantle already transformed into the close-fitting «caftan»-shaped dress (the *σαλκος*) with which one is more familiar from the Russian court vestments⁽¹⁾. There are a few other cases in E where the costume is brought up to date: the Ishmaelite merchants wear Turkish costume and turbans, Potiphar's wife is dressed in the Veneto-Levantine manner of the 16th century⁽²⁾.

In strange contrast to the modernising spirit which manifests itself in the various changes we have just enumerated stands the astonishing fidelity of reproduction of the prototype in rendering the design of the ordinary, undistinguished figure and in transcribing the style of the figure composition. In fact, few examples are known from East Christian art where not only the general disposition and movement of the figures in the original, but also the formal treatment has been preserved in the copy so perfectly. A comparable case is perhaps the Paris Nicander (Suppl. grec. 247) whose miniatures reflect most faithfully the illusionist technique of the Late Classical model⁽³⁾. In our Joseph cycle it is the style of the figures and of the narrative of the Vienna Genesis which is at once recognizable as standing behind the 16th century illustrations.

The figures are rendered in the same free painterly technique and no sign of the later Byzantine linearisms can be detected in them. The squat proportions too are those of the Vienna Genesis. If a middle Byzantine intermediary had been the model of E the copy would most certainly have recorded a slenderer figure type. As in the Vienna Genesis Joseph's brethren have short tunics and a very distinctive type of shepherds' — or hunters' — boots, but they hardly ever wear a mantle (*pallium*) over the tunic which they always do in the Vienna miniatures except when they are shown working in the fields or on a journey. At first one may be inclined to see in this omission one more instance of simplifying copying, since, however, Joseph and his brethren wear no mantles over their tunics in a second and this time very trustworthy copy of an early Joseph cycle, namely in the Paris Gregory, we ought perhaps to give the illustrator of E the benefit of the doubt. Particularly since the cycle of the Paris Gregory and that of E are also iconographically closely allied.

Perhaps the strongest argument in favour of a miniature cycle in the style of the Vienna Genesis as the model for E lies in the identity of the language of gestures and of the form of the narrative. In both, in the Vienna Genesis and in E, it seems to be the same race of vehemently acting, swiftly moving and turning little figures, extremely lively in conversation and evidently of rather excitable nature. They are frequently seen lurching forward, the arms stretched out and gesticulating with hands that seem to stretch themselves while the fingers open widely. A comparison of the scene in E in which the brethren show Jacob Joseph's coat and the one in the Vienna Genesis in which they show him the money

⁽¹⁾ See GRÜNEISEN, *op. cit.*, p. 191.

⁽²⁾ If the original of E was painted in the style of the Vienna Genesis the 16th century copyist had actually to change very little to adjust the dress of fashionable ladies (notice the high waist line of the female costumes in Pict. 32 of the Vienna Genesis) to the taste of his own time.

⁽³⁾ Repr. in OMONT, *op. cit.*, pl. LXV-LXXII.

found in their sacks (pict. 39) leaves no doubt that the artists who invented the two compositions spoke the same artistic dialect [pl. XIV, 1, 3]. And it is important that the miniatures which illustrate scenes particular to the narrative in Ephraim Syrus are composed in exactly the same manner.

In the miniatures of the Vienna Genesis and also in E there is surprisingly little to find of that frontality which is supposed to be a specific characteristic of Late Antique pictorial representation and one of the elements which herald the art of the Middle Ages. A strong inclination towards frontality of posture is, however, much in evidence in the Cotton Bible, -S. Marco cycle. There is enough left of the miniatures of the Cotton Bible itself — and the S. Marco copies confirm the impression one gets from the fragments — to show that in the Cotton Bible cycle the whole conception of the narrative differed radically from that of the Vienna Genesis paintings. The figures are mostly aligned frontally, in dignified placid pose, and display as a rule little agitation. The gestures are not the outcome of a movement which affects the figure as a whole, but are a kind of signpost indicating vaguely the connection between the various actors of the scene. Since we found earlier on that the iconography of E links up rather with the Cotton cycle than with the Vienna Genesis, the stylistic discrepancy between the narrative of E and the Cotton cycle (and close relationship with the Vienna Genesis) raises therefore an interesting problem whose discussion must be reserved for another occasion⁽¹⁾.

The generally accepted date for the Vienna Genesis is the 6th century, Syria the most likely place of origin. The same would apply to the model of E. If we are right in assuming that the miniatures were directly copied from a Late Classical original this manuscript must still have existed in the 16th century. Two more manuscripts have survived, one of the 16th (Mount Athos, Koutloumousiou Monastery), the other of the early 17th century (Oxford, Bodl. Libr., MS. Roe 5), which combine the Ephraim sermon on Joseph with the Joseph and Asenath Romance and contain sets of illustrations of both tracts⁽²⁾. Of the Mount Athos MS. which we have not seen nothing can be said except that there the cycle numbers 24 miniatures⁽³⁾. MS. Roe 5 is illustrated with 47 drawings, with 2 spaces left blank for pictures. It was written in 1614 by Georgios Contis, Rector of Ainos, not far from Constantinople. The style of the drawings is heavily orientalisising, but it is noteworthy that of the 28 illustrations of the first tract 22 agree iconographically with the corresponding scenes in E. Among the drawings illustrating the second tract there are a few subjects which are not illustrated in E. But here also the text differs, the text of MS. Roe 5 is a translation of the Joseph and Asenath Romance into Modern Greek⁽⁴⁾.

Oxford.

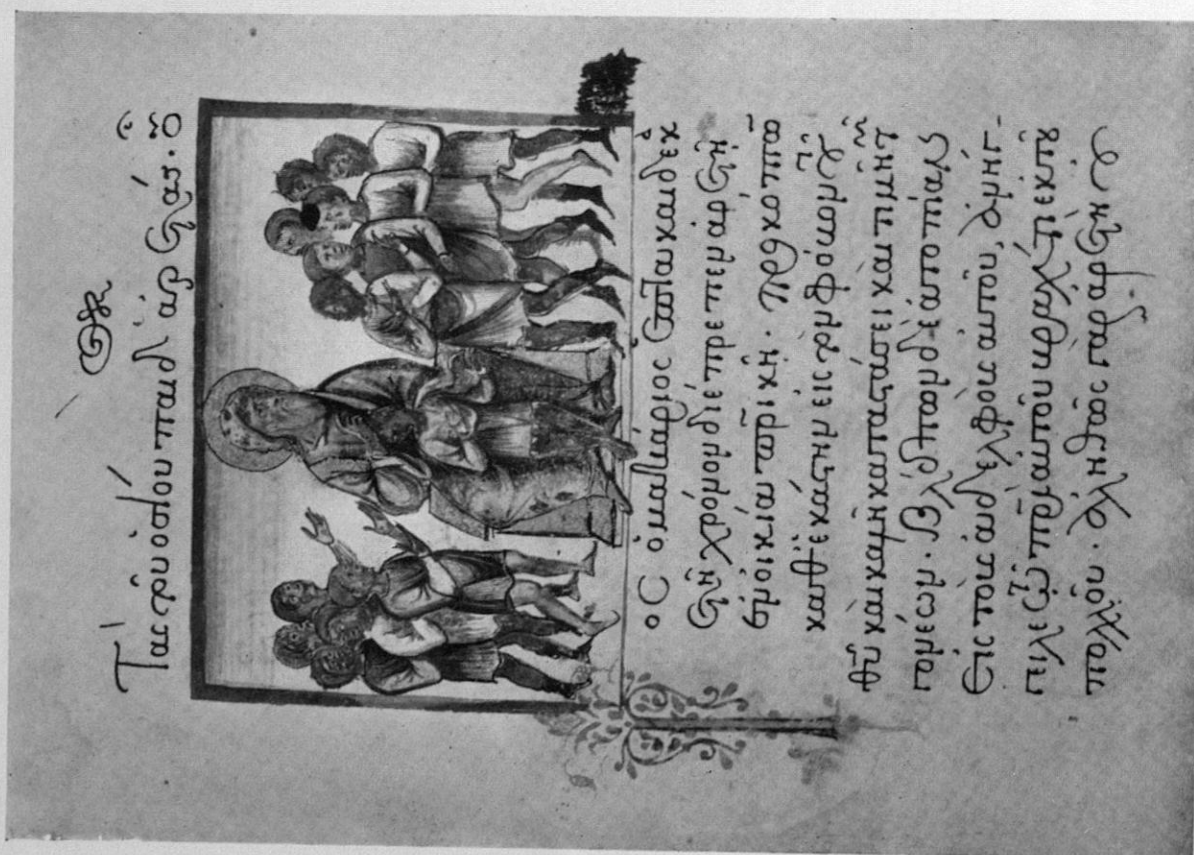
Jeanne and Otto PACHT.

⁽¹⁾ To mention only one aspect of the very complex question: the new facts would seem to contradict Prof. Weitzmann's theory of the development from the column picture to the continuous frieze.

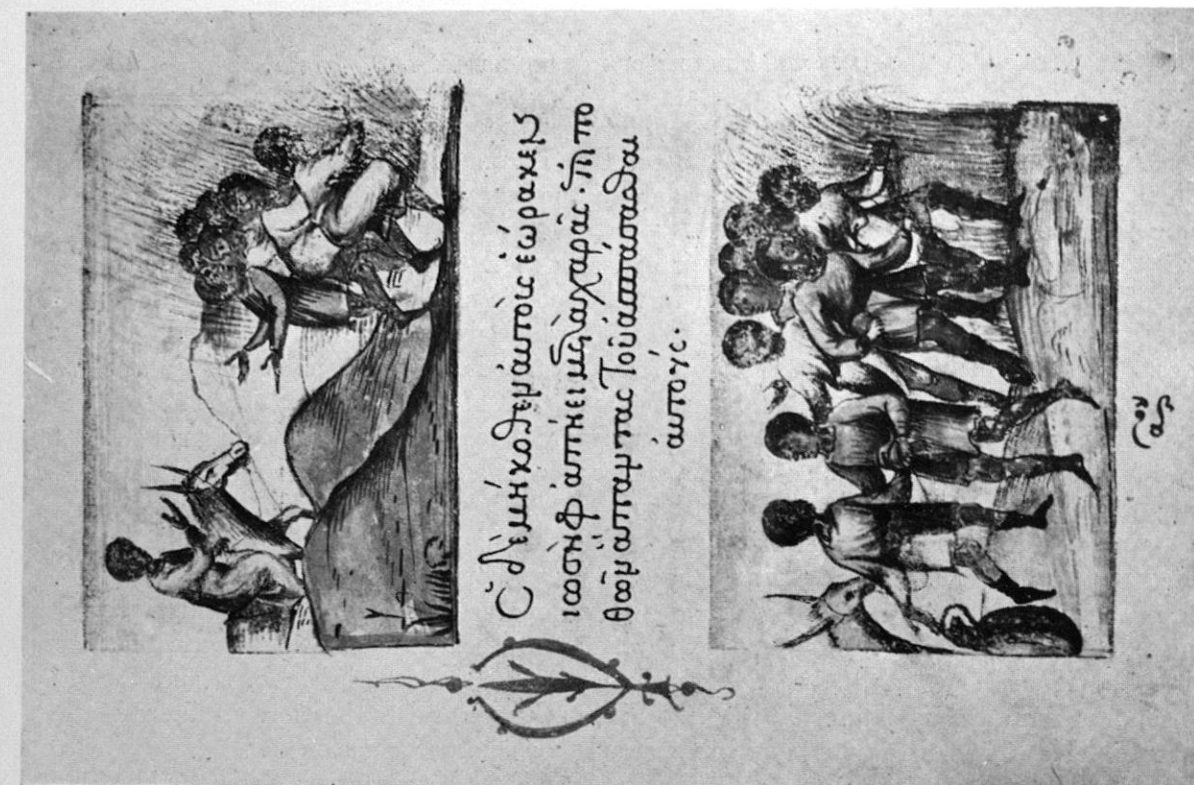
⁽²⁾ H. O. COXE, *Catalogi Cod. MSS. Bibl. Bodl. I*, Oxford, 1853, p. 461 f.

⁽³⁾ See P. LAMBROS, *Catalogue of the Greek Manuscripts on Mount Athos*, Cambridge, 1895, p. 283.

⁽⁴⁾ The orientalisising style of the miniatures conforms completely with the language of the text in which the hero of the story is addressed as «Effendi Joseph».



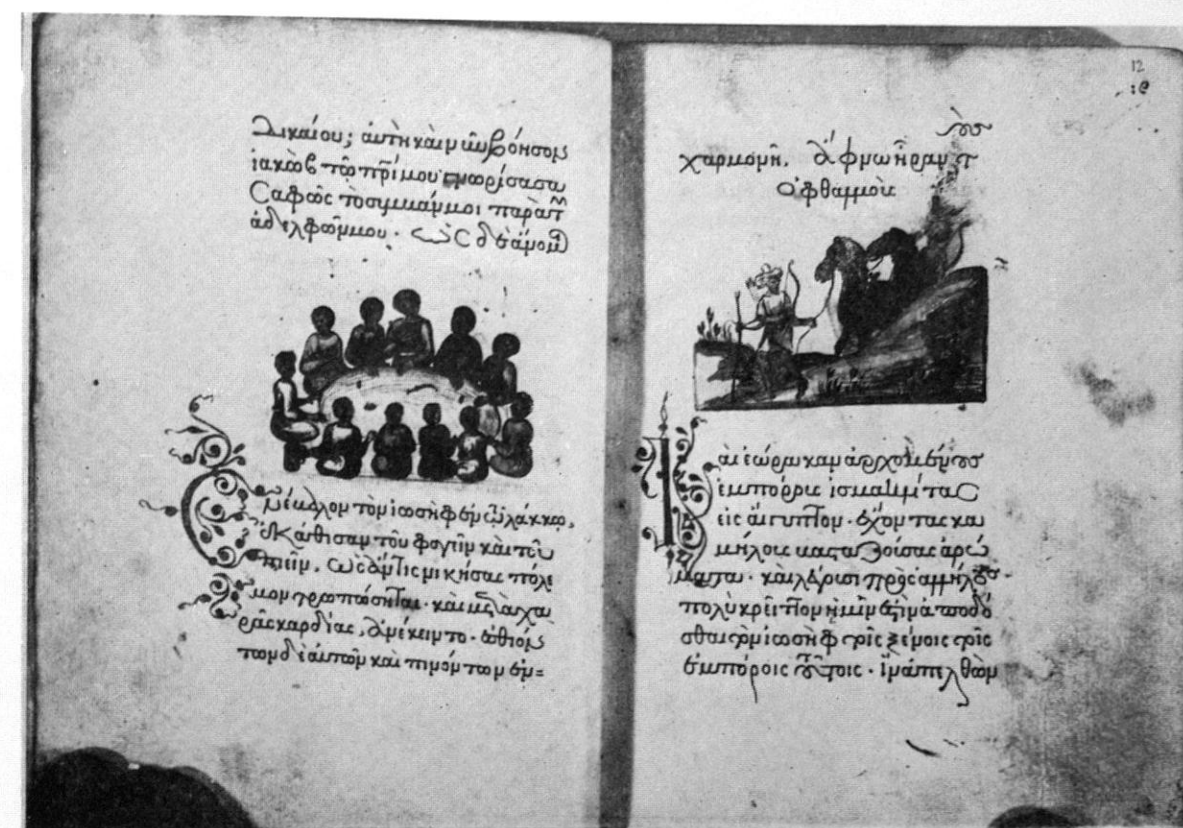
1
McKell MS. fol. 5 v.



2
McKell MS. fol. 7 v.



2
Sens. Ivory casket. Detail.



1
McKell MS. fol. 12 r.



3
McKell MS. fol. 49 r.

PLANCHE XIV



2

Paris, Bibl. Nat. gr. 510, fol. 69 v.



3

Vienna, Nat. Bibl. theol. gr. 31, pict. 39.



4

McKell MS. fol. 18 r.

PLANCHE XV



1

McKell MS. fol. 20 v.



2

McKell MS. fol. 58 v.



3

McKell MS. fol. 32 r.



4

McKell MS. fol. 46 v.



5

McKell MSS. fol. 21 r.



6

McKell MS. fol. 40 r.



1
McKell MS. fol. 13 v.



2
McKell MS. fol. 7 r.



4
McKell MS. fol. 82 r.



3
McKell MS. fol. 65 v.



5
McKell MS. fol. 62 r.

« IN SEXTO LAPIDE »

L'ANCIEN AUTEL DE SAINT-DENIS ET SON INSCRIPTION

PAR

BLAISE DE MONTESQUIOU-FEZENSAC

Jacques Doublet nous apprend qu'en 1610, au cours des travaux effectués à l'intérieur de l'abbatiale de Saint-Denis en vue du couronnement de Marie de Médicis, l'ancien maître-autel fut « osté » et l'autel matutinal « mis en sa place »⁽¹⁾. Sur l'autel supprimé on ne sait presque rien et cette absence de renseignements est d'autant plus à regretter que celui-ci passait pour remonter à une époque très ancienne et que de grands souvenirs y étaient attachés. La tradition dionysienne voulait que cet autel, placé au-dessus de la confession qui avait renfermé longtemps les restes de Denis et de ses compagnons, fut celui-là même que le pape Étienne II avait consacré en 754 et au pied duquel il avait donné l'onction royale à Pépin et à ses deux fils, Charles et Carloman⁽²⁾. Dans la suite, Charles le Chauve l'avait orné par devant d'une table d'or somptueuse, qui subsista jusqu'à la Révolution. Plus tard encore, Suger, en souvenir de sa prise d'habit monastique faite devant ce même autel, qu'il nomme dans ses écrits le *principale beati Dionysii altare*⁽³⁾ et aussi l'*antiquum altare*⁽⁴⁾, l'avait fait garnir de tables de métal précieux sur les trois autres côtés « ut totum, circumquaque appareret aureum »⁽⁵⁾. Respecté et conservé à travers les multiples transformations de l'église, il aurait subsisté jusqu'au début du XVII^e siècle, époque où il fut démolí, ses « matériaux qui étaient de marbre employés en la fabrique du bel autel des Corps-Saints » qu'on élevait alors au fond du chevet⁽⁶⁾.

L'inventaire de 1634, si précieux pour ses descriptions des objets du Trésor, même de ceux qui avaient déjà disparu à cette date, parce qu'il reproduit le texte des deux inventaires précédents⁽⁷⁾, ne fait que mentionner cet autel sans le décrire : « ung autel nommé

⁽¹⁾ J. DOUBLET, *Hist. de l'abbaye de Saint-Denis*, 1625, p. 287-288. Je voudrais remercier ici MM. A. Grenier, A. Blanchet, P.-M. Duval, F. Braemer pour les précieux avis qu'ils m'ont donnés et Jean Hubert qui a bien voulu relire ce travail.

⁽²⁾ Cf. LOUIS HALPHEN, *Charlemagne et l'Empire carolingien*, 1947, p. 28.

⁽³⁾ SUGER, *Œuvres*, édit. Lecoy de la Marche, *De Adm.*, c. XXXIII, p. 196.

⁽⁴⁾ SUGER, *ibid.*, *De Cons.*, p. 236.

⁽⁵⁾ SUGER, *ibid.*, *De Adm.*, p. 196.

⁽⁶⁾ Dom Germain MILLET, *Le Trésor sacré ou inventaire des saintes reliques... de l'abbaye royale de Saint-Denis en France*, 1640, p. 71.

⁽⁷⁾ Les inventaires de 1505 et de 1534.

le grand autel, fondé de S. Pierre et de S. Paul», s'arrêtant seulement aux pièces d'orfèvrerie dont il était orné parce que seules elles offraient matière à prise⁽¹⁾. L'autel figure bien sur le célèbre tableau de la National Gallery de Londres, la *Messe de Saint-Gilles*, mais l'étoffe de soie tendue devant lui nous en cache entièrement la structure. Tout au plus peut-on voir qu'il était de dimensions médiocres, ayant à peu de choses près la même largeur que la Table d'or de Charles le Chauve, qui lui servait alors de retable⁽²⁾. Connaissant par Dom Germain Millet les dimensions de la table d'or, — cinq pieds et demi de long sur trois pieds de haut⁽³⁾, — on peut en déduire que l'autel mesurait en largeur environ 1 m. 65. Quant à sa profondeur, elle était égale à la moitié de sa largeur, soit approximativement 0 m. 82. En effet quand, à une date antérieure à 1505, on éleva la table de Charles le Chauve au-dessus de l'autel, il suffit pour constituer un nouvel antependium d'accoler et de ramener sur le devant les deux tables d'or des côtés qui dataient du temps de Suger⁽⁴⁾. C'est même à cause de ces dimensions modestes que l'autel ancien fut condamné à disparaître.

Il fut remplacé, comme Doublet le précise, par l'autel matutinal, qui datait du xiv^e siècle, — « un autel de marbre noir enrichi de personnages de relief de marbre blanc, représentant le martyr de Saint Denys » — parce que ce dernier était « plus grand et plus propre » aux cérémonies royales dont l'abbatiale avait souvent l'occasion d'être le théâtre⁽⁵⁾. Comme conséquence de cette substitution d'autel, il fallut agrandir la Table de Charles le Chauve; on y ajouta deux bas-reliefs, un à chaque extrémité, représentant respectivement l'Adoration des Mages et la Présentation de Jésus au Temple, ces morceaux nouveaux faits aux dépens de l'abbaye⁽⁶⁾.

Ces maigres renseignements ne fourniraient pas matière à de plus longs développements, si Jacques Doublet, qui avait connu cet autel avant sa démolition, n'avait noté à son sujet une particularité qui mérite de retenir l'attention. Après avoir dit que l'ancien maître-autel était de « marbre blanc et noir », il ajoute un peu plus loin, qu'il était soutenu de « quatre piliers de marbre blanc ». Cela veut dire, si je comprends bien, que l'autel se composait d'une table de marbre noir supportée par quatre piliers de marbre blanc. Dans l'absence de renseignements plus précis, il serait hasardeux de se prononcer sur l'époque de cette table⁽⁷⁾. L'intérêt réside surtout dans une courte inscription, à peine quelques

⁽¹⁾ Bibl. nat., ms. fr. 18.765, fol. 233 v°.

⁽²⁾ Ce tableau, exécuté vers 1500, est signalé et peu exactement interprété par VIOLLET-LE-DUC dans son *Dictionnaire de l'Architecture* (au mot *Autel*); il a été reproduit et étudié par Sir W. Martin CONWAY, *The Abbey of Saint-Denis and its ancient treasures* (*Archæologia*, vol. LXVI, 1915). Cf. J. DOUBLET, *loc. cit.*, p. 330 : « Sur le maître-autel se voit une table d'or presque de la grandeur d'icelui ».

⁽³⁾ Dom Germain MILLET, *loc. cit.*, p. 40.

⁽⁴⁾ Bibl. nat., ms. fr. 18.765, fol. 233, v° : « l'autel] garny par bas au devant d'une table faicte de deux pièces couvertes d'or ».

⁽⁵⁾ DOUBLET, *loc. cit.*, p. 287-288.

⁽⁶⁾ H. OMONT, *Inventaires du Trésor de l'Abbaye de Saint-Denis en 1505 et 1739* (tirage à part extrait des *Mémoires de la société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, 1901, p. 51, n° 103).

⁽⁷⁾ Il n'est pas impossible que cette table d'autel de marbre noir et de dimensions modestes, remonta, comme la tradition le voulait, à la fin du viii^e siècle. Rappelons, pour la matière, l'épitaque de marbre

caractères, dont Jacques Doublet signale la présence sur l'un des piliers de l'autel : « quatre piliers de marbre blanc, sur l'un desquels étaient gravées les lettres : M. P. V. IIII. »⁽¹⁾.

En dépit d'un point qui a pu être malencontreusement ajouté par Doublet ou même par l'imprimeur, l'un ou l'autre interprétant le troisième signe comme une lettre et non comme le premier élément d'un chiffre romain, il me paraît difficile de ne pas voir là la dernière ligne de l'inscription d'une borne milliaire :

M[illia] P[assuum] VIII (le chiffre romain correspondant au nombre 9).

Le milliaire serait peut-être incomplet de sa partie supérieure, pour avoir été ramené à la dimension d'un support d'autel, ce qui rendrait compte de l'absence de dédicace et du nom de la ville à partir de laquelle la distance était calculée. Il ne manque d'ailleurs pas d'exemples de milliaires en Gaule où le nom de la capitale de la cité ne figure pas et qui portent seulement l'indication de la distance, M. P. suivi d'un chiffre⁽²⁾.

L'objection qui se présente immédiatement à l'esprit contre le remploi d'une borne milliaire comme support d'autel est que ces bornes étaient habituellement d'un très fort diamètre. Les milliaires, dit M. Grenier dans son *Manuel*, mesuraient en moyenne de 0 m. 50 à 0 m. 80 de diamètre; mais il fait également remarquer qu'ils ont tendance à décroître en diamètre comme en hauteur à mesure qu'on avance dans le temps. Deux milliaires de Caracalla ne mesurent que 0 m. 50 et 0 m. 45; un milliaire de Valérien seulement 0 m. 32⁽³⁾.

Ajoutons qu'à une basse époque on a très bien pu transformer en borne milliaire, à l'occasion de la réfection d'une route, un tronçon de colonne de marbre emprunté à quelque ruine en y gravant l'indication de distance⁽⁴⁾. En effet, dans la Gaule du Nord les bornes milliaires originelles n'étaient pas en marbre mais en pierre. On peut enfin faire une troisième hypothèse, celle d'une pseudo-borne milliaire, c'est-à-dire d'une colonne où l'on aurait gravé l'indication de distance, soit pour rappeler le souvenir d'une borne disparue, soit pour donner à croire qu'on la possédait encore.

Quoi qu'il en soit, la présence de cette borne milliaire, ou de cette pseudo-borne milliaire, dans le sanctuaire de la basilique de Saint-Denis, est un fait digne d'attention et qui, on va le voir, n'a peut-être pas de quoi surprendre. Rappelons tout d'abord que l'abbaye s'élève sur un site antique. A diverses reprises, des fragments de pierres sculptées

noir du pape Hadrien I^{er} à Saint-Pierre de Rome, envoyée par Charlemagne. Elle est de marbre noir et proviendrait des carrières de Port-Étroit dans la Sarthe (J.-B. DE ROSSI, *Mélanges d'Arch. et d'Hist.*, t. VIII, p. 8, 1888). Louis BRÉHIER (*Dict. hist. et géogr. ecclésiastiques*, s. v. *Blesle*) signale un autel de marbre noir de la fin du ix^e siècle à Blesle, Haute-Loire. Cet autel aurait été rapporté de Rome par la fondatrice du monastère, la comtesse Hermengarde, mais ce n'est vraisemblablement qu'une légende pieuse. L'autel provenant de Brantôme, qui est conservé au musée de Périgueux (*Congrès archéologique de Périgueux*, 1927, p. 340-341, fig.) est également de marbre noir.

⁽¹⁾ DOUBLET, *loc. cit.*, p. 288. — Cette inscription est reproduite par Sir W. Martin CONWAY, *loc. cit.*, p. 109, mais il n'en a pas proposé d'explication.

⁽²⁾ A. GRENIER, *Manuel d'Archéologie gallo-romaine*, 2^e partie, p. 85-86.

⁽³⁾ A. GRENIER, *id.*, p. 71.

⁽⁴⁾ A. GRENIER, *loc. cit.*, p. 71 : « On trouve souvent à cette époque [au iv^e siècle] transformés en milliaires, des tronçons de colonnes provenant d'édifices ruinés ».

BYZANTINE TILES
FROM THE BASILICA IN THE TOPKAPU SARAYI
AND SAINT JOHN OF STUDIOS⁽¹⁾

BY

ELIZABETH S. ETTINGHAUSEN

One of the latest artistic products of Byzantine civilization to be appreciated were ceramic tiles. As far as this writer is informed, even to date only the ceramic wares from three sites in Bulgaria⁽²⁾ and one in Istanbul⁽³⁾ have been published and occasionally considered in a larger context⁽⁴⁾. There are, however, tiles from several other excavations in Istanbul which have never been published or have only been briefly referred to⁽⁵⁾; again, there are others which in a technical sense have been presented to the scholarly world, but only in Turkish and in not widely circulated publications, so that this material

⁽¹⁾ The writer wishes to thank Professor Helmuth Th. Bossert of the University of Istanbul for his permission to study and publish the material from the basilica in the Topkapu Sarayı. She also likes to express her appreciation to the Turkish authorities of the Asarî Atika Müzeleri, particularly its director Aziz Ogan and to Professor Arif Müfid Mansel for giving her permission and facilities for studying the material under their charge.

⁽²⁾ The monastery of Patleina near Preslav, the Round Church and the «palace» in Preslav. See Krsto MATEV, *Die Keramik von Preslav*, in *Monumenta Artis Bulgariae*, vol. X, Sofia, 1936. All the earlier literature on these sites is given there. P. ΝΙΚΟΥ, *Les trouvailles archéologiques les plus récentes et leur importance culturelle historique*, in *Bulletin de la Société historique bulgare*, XIV-XV (1937).

⁽³⁾ «Zeuxippos Gymnasion» (Bath) on the Hippodrome. See D. T. RICE, *The Byzantine pottery*, in British Academy, *Second report upon the excavations carried out in and near the Hippodrome in Constantinople in 1927*, London, 1928. The finds from the church of Constantine Lips (Fenari Isa Mescidi), often erroneously referred to as St. Mary Panachrantos, have been discussed briefly in D. T. RICE, *Byzantine polychrome pottery*, in *Burlington Magazine*, vol LXI, n° CCCLVII, December 1932, p. 281 ff; and in K. MATEV, *op. cit.*, p. 121.

⁽⁴⁾ André GRABAR, *Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique*, London, 1928; D. T. RICE, *Byzantine glazed pottery*, Oxford, 1930, etc.

⁽⁵⁾ A few pieces that were found around the church of St. George in the Manganes and in the martyrion of St. Euphemia on the Hippodrome have never been published. These fragments are now in private collections. The finds from the church of St. John of Studios have not been published either; they are now in the Asarî Atika Müzeleri, Istanbul. Tiles from the church of the Myrelaion, now in the same museum, have been briefly mentioned by RICE, *op. cit.*, in *Burl. Mag.*, p. 281.

is generally not known to archaeologists.⁽¹⁾ This paper will try to remedy this situation and will discuss finds from two such sites.

During the investigations and clearing of the church of Saint John of Studios, built in 463 A.D. (from now on referred to as JS) by the Russian Archaeological Institute of Constantinople in 1907-1908, many fragments with three patterns were found (pl. XXXI, 1) and after having been restored in 1928 are now housed in the Asarî Atika Müzeleri in Istanbul⁽²⁾, as are all the other pieces here referred to (unless otherwise specified). A great mass of material was found at the second site, a three-aisled transept basilica, probably from the second half of the fifth century, which in the fall of 1937 was excavated by H. Th. Bossert in the second court of the Topkapu Sarayı in Istanbul (from now on referred to as TSB). The excavation was sponsored by the University of Istanbul and the Türk Tarih Kurumu. The finds are of particular importance, since they brought to light not only variations of designs already known from Bulgaria and from the «Zeuxippos Gymnasion», but also present us with new patterns.

Since in many respects the tiles of both sites are closely related to one another, they are here referred to together, but are also individually discussed where differences occur. Moreover, wherever possible reference has been made to other unpublished material from known or unknown sites.

There is a great variety of shapes. Flat tiles (of 0,5-0,65 cm. thickness) occur only once in large, square or rectangular units (sides 18,65 cm. or 13,5 × 21,5 cm. respectively).

⁽¹⁾ Apart from a short discussion by Alphons M. SCHNEIDER, *Grabung im Hof des Topkapu Sarayı*, in *Archaeologischer Anzeiger*, vol. 54 (1939), col. 179-181, the tiles from the basilica in the court of the Topkapu Sarayı have been published in Turkish books and periodicals: Helmuth Th. BOSSERT, *Istanbul akropolünde Üniversite hafriyatları*. Üniversite konferansları 1939-1940, Istanbul, 1940. Aziz OĞAN, *Les fouilles de Topkapu Sarayı*, in *Belleten*, IV, 16, Ankara, 1940, pp. 317-335.

⁽²⁾ Entry in the museum's records. Pl. XXXI, 1 shows the three separate patterns (a, b and c) as they are now combined in the restored tile. All other figures (with the exception of pl. XXXIV, 5 which represents a capital of unknown origin) illustrate tiles from the «Topkapu Sarayı Basilica». All pieces here shown are now in the Asarî Atika Müzeleri in Istanbul.

COLOR KEY AND EXPLANATIONS FOR THE DRAWINGS

White or clay color.....	
Yellow.....	
Red.....	
Green.....	
Dark blue.....	
Black, dark brown or aubergine color.....	

Shading of profiles only for clearness.

Sections bulging to the right indicate convex surfaces, bulging to the left concave surfaces.

All pieces illustrated are in the Asarî Atika Müzeleri, Istanbul.

Long, narrow strips (width, 2,4-3,9 cm., length, more than 10 cm., thickness 0,5-0,6 cm.) are more usual and, in accordance with their small size, the designs are simple. Certain patterns occur exclusively on them, like the various types of the «jeweled border», such as strips with circles enclosing lozenges or circles alternating with squares (pl. XXXI, 1c), etc. The great bulk of material consists either of straight tiles or arch-shaped ones. Both types are curved in section, be it convex or, less often, concave. These tiles have the shape of long, wide bands usually repeating the design twice in each slab, either as self-contained units or as part of a continuous pattern. The sizes of the tiles vary considerably in both width and length (width: narrowest, 5,8-7 cm., most common 7-11,5 cm.; exceptional, 18,2 cm. — see half palmette on pl. XXXI, 1b; length never less than 15 cm. and as long as 35 cm., thickness, 0,35-0,6 cm., 0,5-0,6 cm. being most common). The patterns are adapted to the size and thus, for instance, such large compositions as the half-palmette appear only on large plaques. In a class by themselves are the tiles for covering small half columns and also their bases and capitals (bases: height, 11-12 cm., diameter at bottom, 13-14 cm., at top, 9,5-12 cm.; half-columns: diameter 12 cm., length, up to at least 40 cm.; capitals, height 14,5-15,5 cm., diameter at bottom 11-12 cm., at top 13,5-15 cm.; thickness of all three types, 0,5-0,6 cm.). Not many such pieces have been found so far, but all units are more or less of the same size and approximately fit together. The patterns are adapted to the particular part of the curved surface; there is a characteristic pattern for the half-columns, i. e., the peacock feather, which occurs here in a more stylized and «floral» form than on a piece of uncertain origin published by D. T. Rice⁽¹⁾. In one unusual case it is combined with a border design of rosettes and leaves; this border runs around the top and both sides of the motif of the field (pl. XXXII, 1) whether it also ran along the lower edge can no longer be established.

The decorations are almost always a mixture of floral and geometric patterns, that is, consisting of highly stylized floral motifs often combined with geometric units; few tiles have purely geometric decoration and only one design is purely floral, namely, the rinceau (pl. XXXIV, 3), which is used mainly on narrow strips, straight or slightly curved, and in which grapes and ivy leaves fill the interstices.

The palmette in its various forms occurs again and again. Joined half-palmettes set into capital-like volutes form a bold design (pl. XXXI, 1b) used in several variations on plaques curved in section from both sites (pl. XXXIV, 1) and also on a capital of the TSB (pl. XXXII, 2). Sometimes the character of the half-palmette is nearly lost. Thus, in a frequently used pattern, intersecting circles (pl. XXXIII, 2) form the frame into which the stylized half-palmettes (which look more like individual leaves) are fitted. But even in this geometricized pattern the central roundel with its rosette, stylized as it may be, introduces an additional floral note.

The rosette is another common pattern, either as a filling motif (as we have just seen) or as the main design. It occurs with six or eight petals, occasionally also with four, which relates it to the cross; it is generally enclosed within a circular ribbon with a trefoil

⁽¹⁾ RICE, *Byz. gl. potl.*, pl. VIII c.

in the spandrels (pl. XXXI, 2). The individual petal leaves usually have a darker core and the center is specially marked. In one composition (pl. XXXIII, 3) two interlacing ribbons enclose the rosettes and thus take on equal importance.

The cross design appears on flat plaques as well as on tiles curved in section. While the rectangular plaque (pl. XXXV, 1 c) shows a typical floral cross, the one on the square piece (pl. XXXV, 1 a) is what one could refer to as the «jewelled» species. The cross designs on the curved tiles reveal the same basic tendency: while palmettes surround some crosses, purely geometric features are found on others (pl. XXXV, 2)⁽¹⁾.

The egg-and-dart motif appears in several variations. There is the succession of «arches» (the «eggs») with «balls» (standing for the «darts») on high stems on a base from the TSB⁽²⁾ or, on tiles from JS similar «arches» are combined with what looks like pillars with impost blocks carrying an «architrave» (pl. XXXI, 1 a)⁽³⁾. Architectural terms are purposely used here, because connections with architecture seem evident. In a rather different, third case (pl. XXXIII, 1), we find a succession of semi-circular «arches» held together by a «keystone». Here, as is often the case in these stylized forms, another interpretation besides the one given is possible, namely, by combining two adjacent half-arches one recognizes a sequence of split palmettes. One more form of the egg-and-dart motif is used in the TSB. The eggs take on the appearance of shells and triangles are substituted for the «darts» (pl. XXXIV, 2).

While the capitals of the half-columns covered with tiles are decorated with large volute forms filled with palmette leaves (pl. XXXII, 2) and thus still reveal a connection with a classical prototype, the bases show no relationship to the corresponding traditional features; instead they reveal a tendency to cover the whole architectural form with different patterns. Some bases have ornamentation which still has classical connotations, be it palmettes of various stylization or the egg-and-dart motif, but in the most advanced case a sequence of lozenges arranged as in a four-petaled rosette, are the main motif on the lower part and hatched stylized leaf forms and chevrons in the upper part (XXXIV, 4), all demonstrating a strong tendency toward an abstract decorative style far removed from classical concepts.

Besides the floral and geometric designs on tiles, two fragments of figural representations have been found among the material from the TSB. The one, a flat plaque of fine, white clay (pl. XXXVI, 1) is an icon which, judging from the crude hole in the top, has at a later time been used as a portable icon. It contains a representation of the Virgin Mary with

⁽¹⁾ Like all other curved plaques, these cross tiles were most probably applied in a single row; in the illustration two rows are combined to make the very fragmentary designs more intelligible.

⁽²⁾ It occurs on the lower (flat) part of a base from the TSB and is so similar to the decoration on the fragments from Hıydarpaşa, now in the Asarî Atika Müzesi, Istanbul, that it is unnecessary to show it here. For the latter see Jean EBERSOLT, *Catalogue des poteries byzantines et anatoliennes du Musée de Constantinople*, Constantinople, 1910, fig. 44. (Ebersolt's description of the pieces — n° 151, 152, p. 39 — is not correct.)

⁽³⁾ Rice, *Byz. gl. pott.*, pl. IX, h, 1. I do not agree with Rice's interpretation of the design on p. 14.

the Christ Child, possibly a representation of the Hodegetria; of the child only part of the cross nimbus in golden orange remains at the lower right edge. The Virgin, who is identified by the writing on the left edge (of which only the P is preserved, to be completed as $\bar{\alpha}\bar{\rho}\ \Theta\bar{\chi}$) is clad in a dark blue cloak covering her head and body. The orange lining of the cloak is visible around her face, which is framed by a tight white cloth. The delicate features of the face are drawn in black with modeling in pink. The eyes are directed toward the spectator. The background imitating a mosaic is in warm orange glaze (substituting for gold) with a green frame around it. The original plaque was probably square (approximately 18 cm.) showing a half-length figure of the virgin, analogous to those of similar style in other media. A full-length figure seems unlikely, because it would have made the tile too large. (The actual size of the fragment is: length, 10 3/4 cm. max., height, 6 1/10 cm. max.)

A second fragment of much smaller size, the only case known to the writer of an icon on a tile curved lengthwise in section, represents a hand and part of a sleeve which, to judge from the position of the hand, must have belonged to a saint (no longer identifiable) in orans position (pl. XXXVI, 2). Here again, as also in the tiles from Bulgaria, the modeling of the hand is in pink, a color not used otherwise. Other colors used are white and light green, the latter unique in this basilica, though it is found among unpublished fragments from the Church of the Myrelaion in Istanbul. The black outlines are, however, not an unusual feature. Judging from the curved outline of the frame, it is likely that we have here the fragment of a medallion with a bust, a composition common in Byzantine art. (The actual size of the fragment is: length, 5 cm. max., height, 2 3/4 cm. max.)

The execution of the tiles varies in technique, range of color, and workmanship. Two types can be distinguished⁽¹⁾. A careful execution goes with the use of glazes of distinct, bright colors applied on the smooth surface of a white, well-sifted body, somewhat sandy in texture. The palette is restricted to three colors applied as glazes: aubergine, bright yellow, and grass green, in addition to the white ground which at times is part of the design. The outlines are applied in thick aubergine glaze over a preliminary drawing in light purple, which in some other pieces, where it is used with another technique, is all that remains of the outlines. A thin, colorless glaze covers the whole surface. This technique is characteristic for the JS pieces, but it is also used in a tile with rosettes within two interlacing ribbons (pl. XXXIII, 3) and still another rosette design from the TSB. The preservation of the pieces executed in this technique is always very good and the colors remain bright.

The second technical group comprises almost all of the pieces from the TSB. Here mere colors are used with transparent glaze over the whole; the yellow tends to be darkish, at times a yellow-brown and rarely brilliant, as in the first technical type; the green is often dull too, usually poorly preserved. The outlines are dark brown or black and tend to run into the yellow. The workmanship in some of the more elaborate pieces is good;

⁽¹⁾ The two types of technique have also been pointed out by Rice, *ibid.*, p. 14.

this goes together with the use of more brilliant colors, of outlines and areas occasionally in aubergine, which occurs always as a glaze and, in a few instances, the sparing application of red bolus. Other tiles, however, show poor, hurried execution with dull colors and less fine body. The clay is light cream in most of the better pieces or, at times, of a faint orange, rarely pinkish hue. Two fragments use a red, coarse clay (0,7-0,8 cm thick), while the flat tile fragment with the Virgin is of unique, very fine white clay with a smooth surface, and the fragment with the Saint in orans position is of somewhat pinkish clay. The majority of the flat and curved tiles, as well as the two just mentioned, are of approximately the same thickness (0,5-0,6 cm.), as are the half-columns, bases, and capitals. The latter were all formed in molds, into which they were pressed from the back, as one can still see from the fingerprints on the reverse.

A type of its own, which stands between the two technical groups mentioned, is distinguished by the use of a lapislazuli blue enamel on a well-sifted, whitish body, as in the first group, although green and yellow occur, as colors with a transparent glaze over the whole, just as in the second group; the outlines are usually in black. Occasionally, white is also used, as, e. g., in the case of the rosette within a circular band from the TSB (pl. XXXI, 2) ⁽¹⁾. Here, as in most examples of this group, both execution and preservation of the pieces are good.

Identical technique and identical or similar patterns relate the tiles here mentioned to those of other finds, mainly those of the «Zeuxippos Gymnasion» and link all the various sites together. The egg-and-dart motif of «arches» and «pillars» from JS (pl. XXXI, 1 a) was also found at the «Zeuxippos Gymnasion» ⁽²⁾, and so were the half-palmettes growing out of «pillars» or «vases» (pl. XXXIV, 1) from the TSB ⁽³⁾. A third example (not illustrated) from the TSB with a palmette design derived from the leaf-and-dart, occurs in identical fashion on pieces from the «Zeuxippos Gymnasion» ⁽⁴⁾ and unpublished tiles from the church of the Myrelaion. Moreover, several similar designs further indicate the close relationship between the finds from different sites. The half-palmettes within volutes of JS (pl. XXXI, 1 b) are to be found in an almost identical form on a plaque from the TSB ⁽⁵⁾ and in a similar way on a capital from the same site (pl. XXXII, 2). This pattern is also used in a related fashion on a capital of unknown origin, probably from the region of Istanbul, formerly in the Collection Hüghenin, now in the Asarî Atika Müzeleri (pl. XXXIV, 5). An egg-and-dart motif on a base from the TSB occurs also on an unpublished base from the «Zeuxippos Gymnasion» ⁽⁶⁾ and, in similar form, on fragments from Haydarpaşa ⁽⁷⁾.

⁽¹⁾ The white color which also appears on the fragment with the Saint in orans position is one of the characteristic colors of the unpublished pieces from the church of St. George in the Manganes and the church of the Myrelaion.

⁽²⁾ RICE, *ibid.*, pl. IX, h, 1. Also, one unpublished fragment of similar design and identical technique comes from there.

⁽³⁾ *Ibid.*, pl. IX, k.

⁽⁴⁾ *Ibid.*, pl. IX, c, d, e, f.

⁽⁵⁾ ÇGAN, *op. cit.*, fig. 11.

⁽⁶⁾ RICE, *ibid.*, p. 14 probably refers to this base.

⁽⁷⁾ ENERSOLT, *op. cit.*, fig. 44.

The egg-and-dart motif with the «egg» looking like a shell is found on pieces from several sites besides the TSB (pl. XXXIV, 2) and thus constitutes a link between its tiles and those of the church of Constantine Lips ⁽¹⁾, the church of the Myrelaion (an unpublished piece) and the church of Saint George in the Manganes (also unpublished). The rinceau, too, occurs not only in the TSB (pl. XXXIV, 3), but also in almost identical form on an unpublished piece from St. Euphemia on the Hippodrome and, similarly, on an unpublished fragment from the church of the Myrelaion. The peacock feather links the finds from the TSB to those from the «Zeuxippos Gymnasion» and St. Euphemia, from both of which we have unpublished fragments of the same pattern. Finally, the lozenge-shaped «rosette» decoration on a base of the TSB (pl. XXXIV, 4) is also the design of a tile curved in section (convex) from the «Zeuxippos Gymnasion» ⁽²⁾. More parallels could be mentioned, but these should suffice to point out the close connection between the ware from the different places.

These instances of identical or very similar pieces from various sites in Istanbul suggest that there was a central place of manufacture. The fact that all half columns, bases, and capitals, even from different places of origin, are of approximately the same size, would tend to corroborate this evidence. Finally, it should be remembered that a great many Byzantine tiles were found at many places in and near Istanbul, namely — so far as is known to the writer — in and around seven churches ⁽³⁾ and one secular building («Zeuxippos Gymnasion»), while still others cannot be related to any particular structure. Such wide use of tiles, the great variety of patterns and the presence of the same or similar designs and the use of the same technique in different sites seem to indicate that the fayence revetments could not have been manufactured on the spot, so to speak, for just one building at a time (as was the case in Bulgaria), but this evidence rather points toward a central place of manufacture by either one or several workshops, possibly in or near Istanbul ⁽⁴⁾.

The designs of the tiles from the TSB and JS, as all the others so far found in or near Istanbul, are of «orientalizing» classical type. Their closest parallels occur in the field of architectural relief decoration executed in stone and stucco, and in some cases also in the minor arts, but rarely in textiles or paintings (unless they depict patterns that are imitations of three-dimensional forms). Thus the choice of motifs (e. g., egg-and-dart, half-palmettes in volutes, etc.) and their special execution in broad outlines (a pictorial translation of the shadows of carved-out designs) relate the tiles to architectural decor ⁽⁵⁾. Such features as the rosettes with the petals enclosed within another

⁽¹⁾ MATEV, *op. cit.*, fig. 83, right.

⁽²⁾ RICE, *Byz. gl. pott.*, pl. IX, g.

⁽³⁾ St. John of Studios (Imrahor Camii), St. George in the Manganes, church of the Myrelaion (Bodrum Camii), church of Constantine Lips (Fenari Isa Mescidi), «Topkapu Sarayı Basilica», martyrion of St. Euphemia on the Hippodrome and St. Irene (later Arsenal, then museum). The finds of the latter are not known to me, but are supposed to show many designs known from the TSB.

⁽⁴⁾ RICE, *ibid.*, p. 15, thinks of Nikomedeia (Iznik) which is near Iznik, the place of manufacture of the Turkish fayence.

⁽⁵⁾ GRABAR, *op. cit.*, p. 48, and also RICE, *Byz. gl. pott.*, pp. 16 f., 31, make comparisons with stucco decoration too.

seem like an expression in color of slanting edges or shadows thrown in relief decoration. The «architectural» renditions of the egg-and-dart motif have been pointed out before. Yet, in spite of this connection with three-dimensional prototypes a strictly two-dimensional trend is also noticeable. This becomes particularly evident where the very location of the tiles gives the decor a structural note, i. e., in the case of the half-columns. Their decoration with the over-all pattern of the peacock feather in a highly stylized form gives them a two-dimensional aspect. In a few instances, their plastic quality is fully destroyed by the introduction of a border design around the infinite pattern of the «field», which completes the picture of a textile hanging (pl. XXXII, 1).

Another question still to be answered refers to the use of the tiles. From the fact that in Istanbul few flat plaques have been found, it is clear that, unlike their Persian and Turkish counterparts, the Byzantine tiles of the capital were not intended as all-over wall coverings. Considering the great variety of designs and at the same time the comparatively small amount of fragments of each pattern found, we can assume that the tiles were used as special accents in the decorative scheme of buildings. Their use as icon frames, etc., has been rightly pointed out ⁽¹⁾, but it seems to this writer that in the main they served some other, more specific, purpose. It has been mentioned here that the tile decoration is both in type of design and execution closely related to architectural decoration. While the size of the plaques in the great majority of cases and the limited amount of material preserved excludes a primary function in the large, over-all decor of the churches and other sumptuous buildings, it can, nevertheless, be assumed that their range of designs, sizes and shapes and the small amount of flat plaques would be appropriate for smaller architectural forms. They could thus have been applied to such church furniture as the ambo, the templon, and possibly for the bishop's seat and even sarcophagi, especially as color in such pieces introduced by way of opus sectile is known to us from Sicily. The use of tiles on such furniture would also explain the presence of revetments in the shape of half bases, columns, and capitals. One may add here that in the TSB (apart from many ceramic wall coverings found in a room east of the South aisle) the majority of the tiles were unearthed toward the east end of the church, where such furniture is located. The finds of pottery icons in the TSB and elsewhere may more specifically indicate their use in the decoration of the templon. Individual icons, like the Virgin and Child from the TSB would be equally in place there as those multiple units forming either a row of medallions, such as possibly the saint in orans position from the TSB or a frieze, of which one has been found, probably in Istanbul ⁽²⁾. Unfortunately, the location of the finds is not definite enough to establish, whether the pieces were below their original emplacement or had been disturbed at a later date; also, the

⁽¹⁾ It seems less likely to me that they were used sparingly, as it were, for the all-over wall decoration, as suggested, among others, by Rice, *ibid.*, p. 15 f.

⁽²⁾ J. EBERSOLT, *Céramique et statquette de Constantinople*, in *Byzantion*, vol. VI (1931), p. 559 f., pl. XXII. See also the finds of individual icons and icon friezes in Bulgaria. MIATEV, *op. cit.*, pls III a, IV, XX, etc.

material is too fragmentary to permit a more detailed reconstruction of the original use at this time.

As far as the date of the tiles is concerned, there is for the TSB and JS no more definite clue available than for those of other sites in Istanbul. Designs and technique link together the finds from the different buildings, pointing not only to a central place of manufacture, but also to a limited time-span. Identical patterns would indicate a manufacture within one generation or, at the most, two; identical technique with the same range of colors and hues would be less limiting, but at least permits the dating within one to two centuries. It was, however, pointed out above that there were two techniques used in the two churches discussed here and the question arises as to whether they co-existed or, if not, which was the earlier one. Unfortunately, the fact that the two types of technique are to be found in the same sites (i. e., the TSB and the «Zeuxippos Gymnasion») does not give any clue, since a co-existence of the two types with the use of the finer ware with colored glazes for the most important parts is as possible as the application of the two at different times. A comparison of the figural representations and other designs on the tiles with those in other media provides no sure base of dating either, since we can link them to objects from the ninth to the twelfth century. Yet certain somewhat more definite indications for the date of the tiles can be given. Although the original transept basilica in the court of the Topkapu Sarayı was probably built in the second half of the fifth century, it was renovated later on with a new floor raised above the old one. It is quite likely that the tiles were applied in the course of these renovations. Indeed, this assumption is corroborated by other facts: the simple pattern of the second floor would date it approximately to the sixth to tenth century and of all the coins found from the period after the original foundation of the church, those from the tenth century are more numerous. Meager as this evidence is, there is a slight edge for the tenth century. A tenth-eleventh century dating was also assumed by Rice for the tiles of the «Zeuxippos Gymnasion» ⁽¹⁾, which in technique and some of their patterns are identical with those of the TSB. No archaeological evidence for the JS is available, but we have historical data which mention rich decorations of the church, given by the Emperor Isaak Komnenos (1057-1058) and his wife, Haekaterina ⁽²⁾. Another renovation took place during the last years of the thirteenth century ⁽³⁾. The second date seems rather late for the tiles, while the former is more likely, especially since this agrees more or less with the evidence mentioned for the other tiles.

Thus, everything points to the fact that the tiles discussed here would cover a period from the tenth to eleventh centuries. This tallies also with the early tenth century date of the tiles from Bulgaria, a few of which show designs that have parallels in the Byzantine

⁽¹⁾ RICE, *Byz. gl. pott.*, p. 17.

⁽²⁾ Ioannes Skylizes KUROPALATES, *Breviario historico*, in Georgios KEDREXOS, *Synopsis historion*, edit. Bonn, vol. II, p. 650.

⁽³⁾ Under Constantine Palaeologos Porphyrogenitos, during the reign of his brother Andronikos II. See Nikephoros GREGORAS, *Historia byzantina*, edit. Bonn, p. 190.

capital. To date, no Byzantine fayence other than from the middle period is known and possibly never existed. Judging from the material so far found in Bulgaria and Istanbul, we can, however, state that irrespective of the possible use of tiles before and after that period, they were certainly in vogue in the tenth and eleventh centuries⁽¹⁾. This date tallies well enough with the use of tiles in the Islamic world, where they appear first in the ninth century at Samarra (used as the caliphal residence from about 836 to 883)⁽²⁾ and at Kairouan, where about 862 they were applied by a Baghdad potter to the mihrâb of the Great Mosque of Sidi 'Uqba⁽³⁾. While it is not known where the square and monochrome-glazed tiles were used in the Djausaq Palace and in one of the mosques of Samarra, their special function in the oldest and most venerated mosque of Tunisia is the same as that here suggested for the Byzantine tiles, namely, to decorate a specially significant unit in the focal part of an important structure. Since mosaic decoration was used in the tenth century for the mihrâb of another Great Mosque of the Maghrib, that of Cordoba, it follows that in Islam both of these techniques were regarded as of outstanding decorative value.

It has been said that the Byzantine tiles are a poor brother of those of other civilizations and that they were nothing but a cheap substitute for the costly mosaic decoration. Even though this cannot be entirely brushed aside, these tiles — more diversified and bolder in design and more varied in form than their counterparts in Islam — can rival those of other countries and they can hold their ground next to that of any other technique. They were not used as mere imitations of something better, but rather in their own right, with their designs skillfully adapted from the current fund of decorative forms, and then well executed in a bold and colorful technique.

Elizabeth S. ETTINGHAUSEN.

Washington.

⁽¹⁾ Mentioning of tiles in sources has been discussed by most writers on Byzantine tiles; see e. g. RICE, *Byz. gl. pott.*, p. 15 and SCHNEIDER, *op. cit.*, col. 180.

⁽²⁾ Friedrich SARRE, *Die Keramik von Samarra*, Berlin, 1925, pp. 50-54, 101.

⁽³⁾ Georges MARÇAIS, *Les faïences à reflets métalliques de la grande mosquée de Kairouan*, Paris, 1928. As to technique and design the ninth century tiles from the Islamic world have hardly any connection with the slightly later ones from Byzantium.



1

From Saint John of Studios.

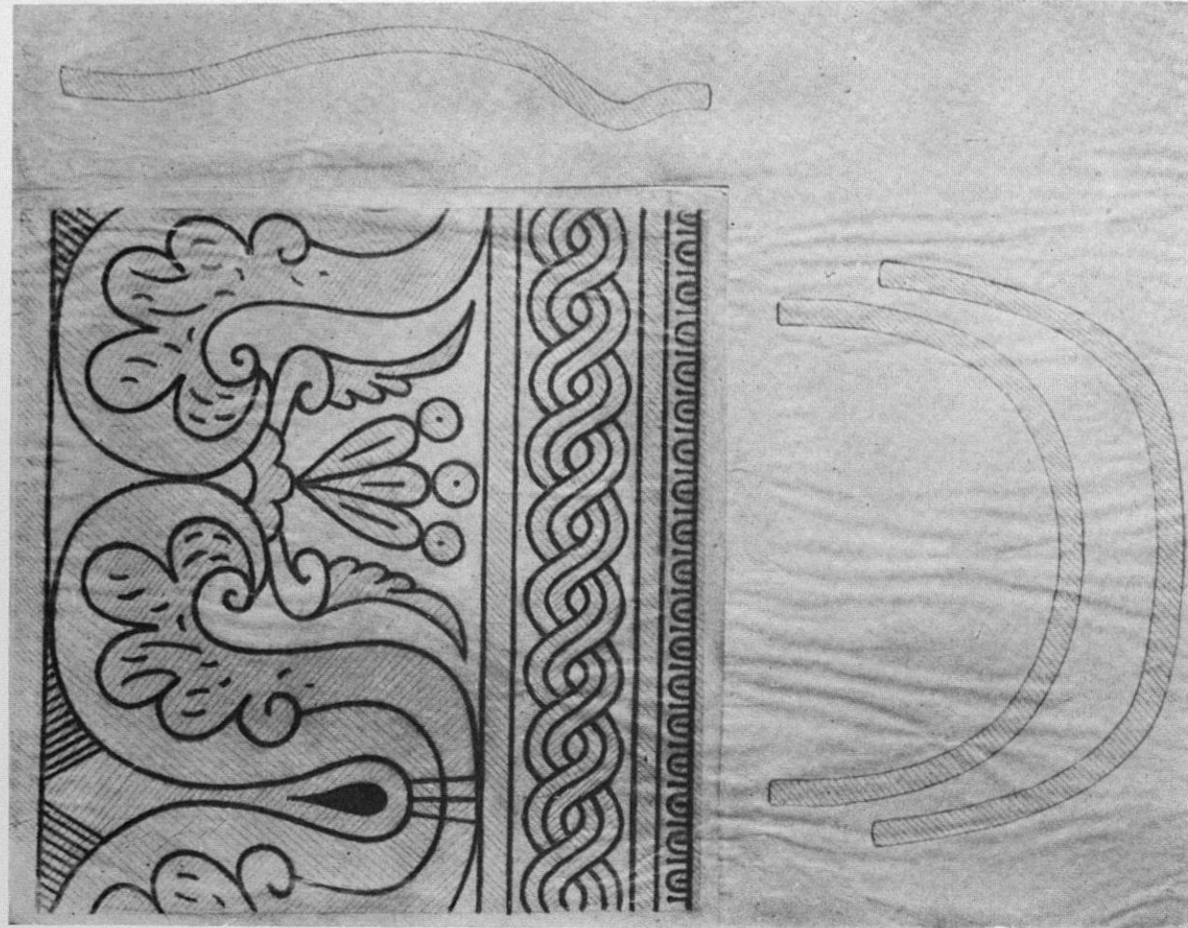
a and b convex in section; c flat. Colors : yellow, green, aubergine.



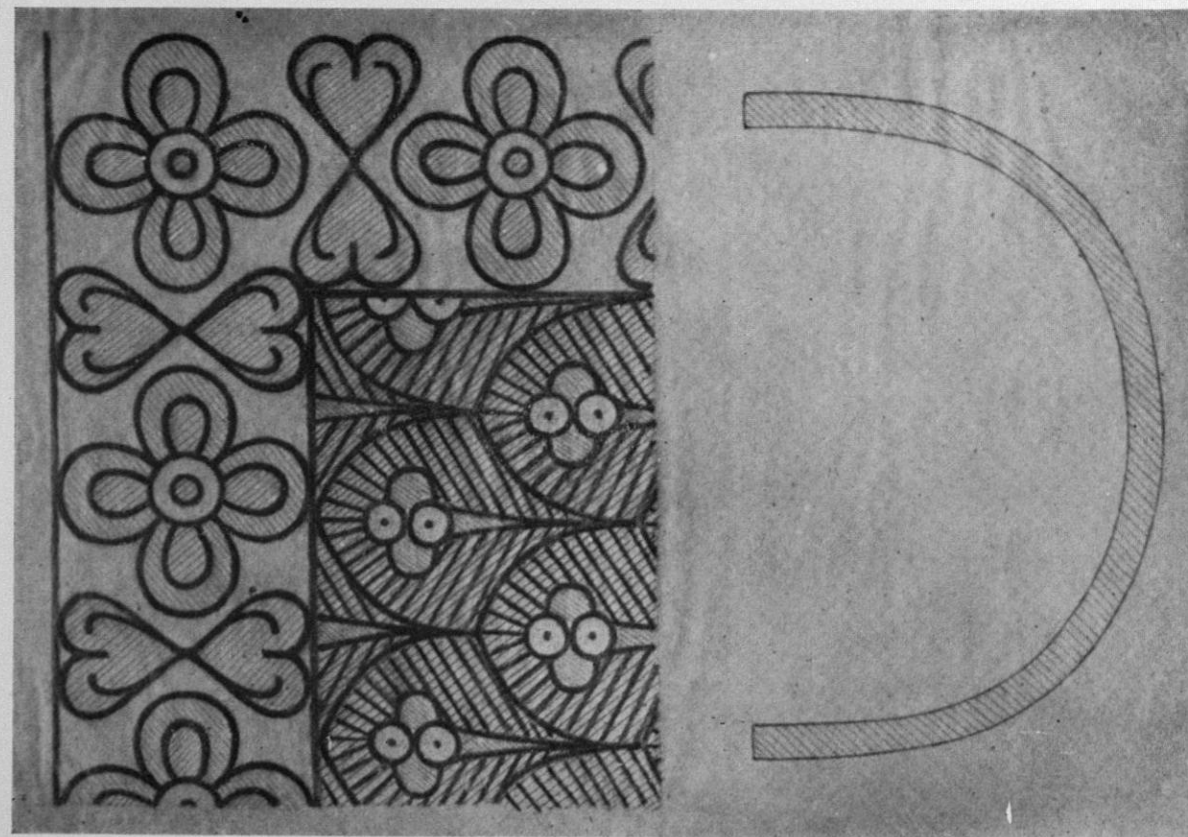
2

Convex plaque from the «Topkapı Sarayı Basilica» (TSB).
Colors : white (sometimes used), yellow, blue, green, black outlines.

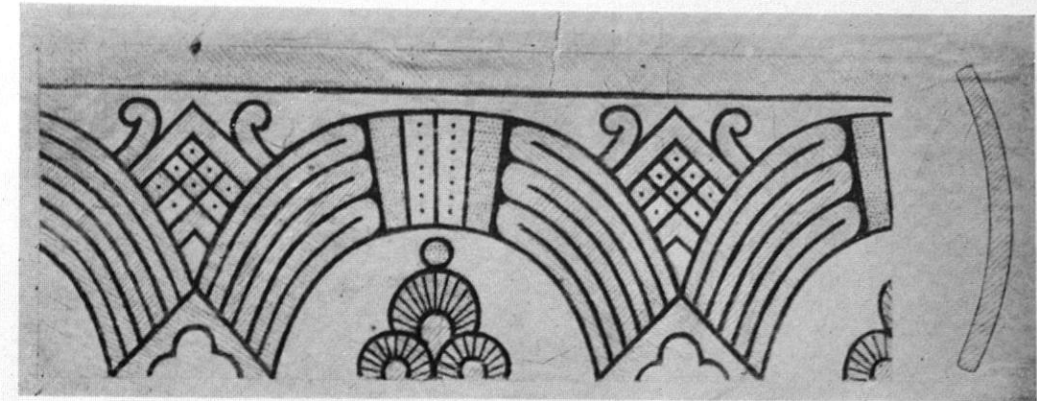
8A



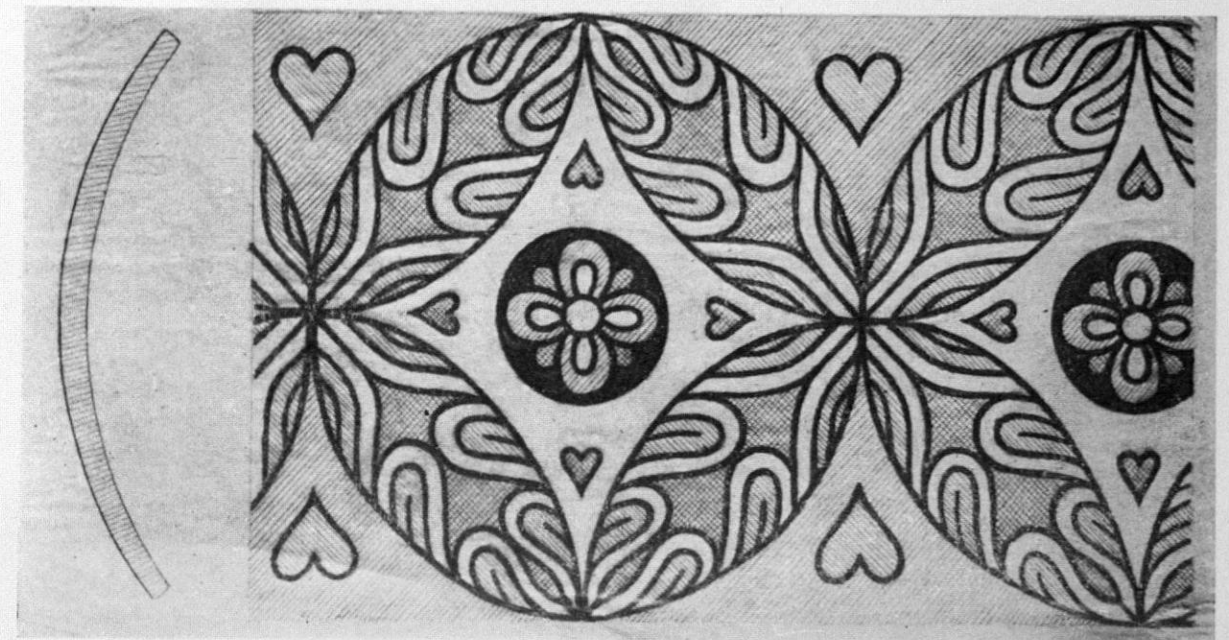
2
Fayence half capital from TSB.



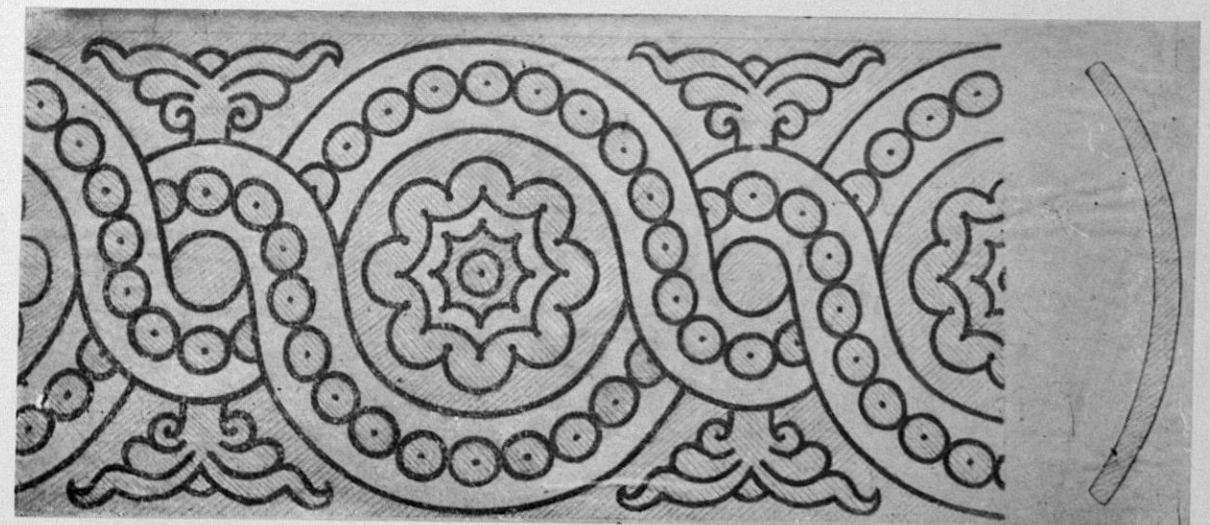
1
Revetment for half column from TSB.



1
One of several varieties of "arch" design (TSB).



2
From the TSB.



3
From the TSB.



3
From the TSB. Arched, flat strip. Dull, dark colors.



4
Fayence half base from the TSB.
Colors : yellow, green, black outlines.



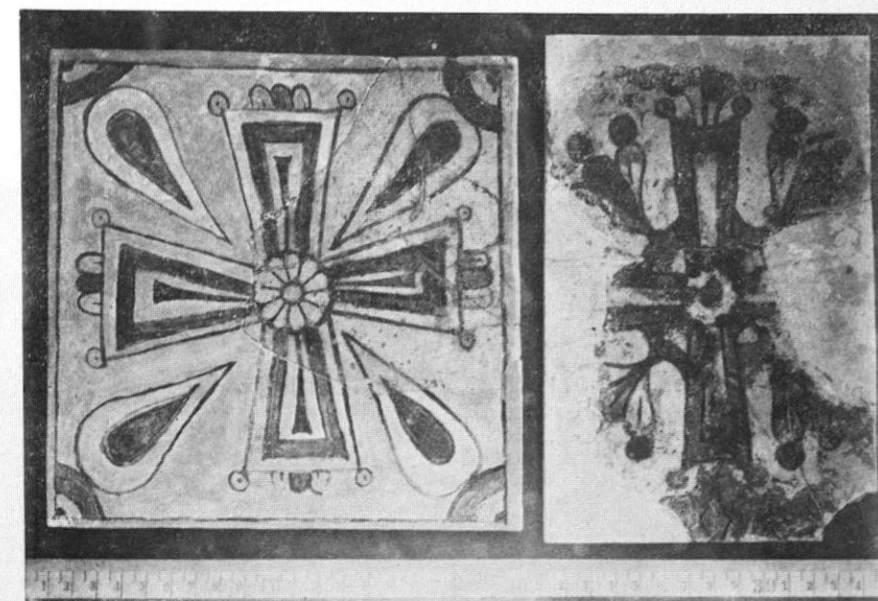
5
Fragment of fayence half capital of
unknown origin. Colors : dull
yellow, green, black outlines ;
grayish clay.



1
Elaborate design, of less fine execution (TSB).



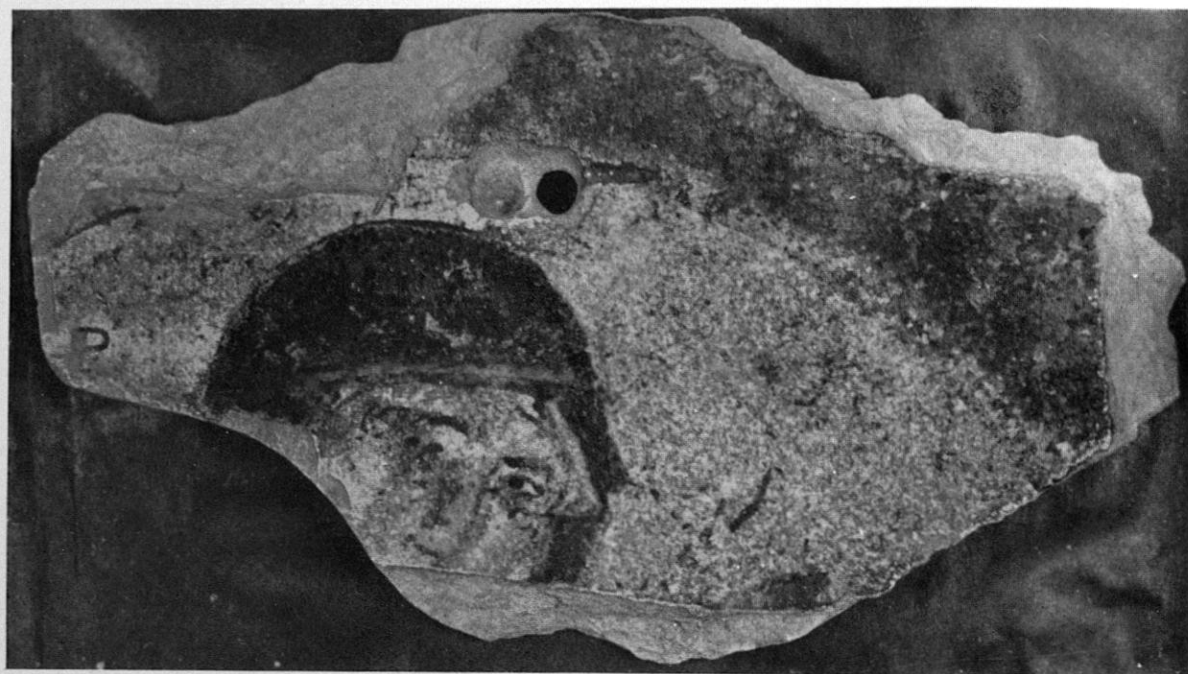
2
From the TSB. Dull colors and execution.



a. Unique square, flat plaque from the TSB. Colors : yellow, dull green, black outlines ;
b. Unique rectangular, flat plaque from the TSB. Colors : yellow,
green, black outlines.

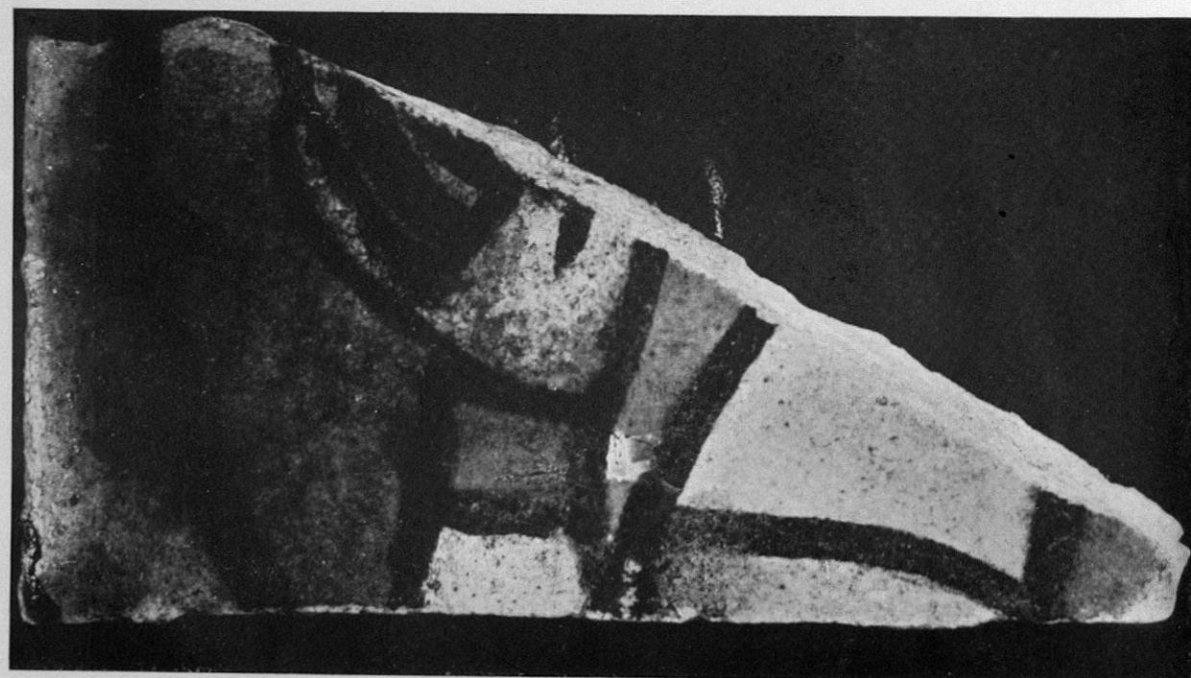


2
Convex plaque from the TSB. Colors : yellow green, black outlines.



1

Fragmentary flat plaque with Virgin and Child from the TSB.
Colors : orange, green, dark blue, pink, black outlines, thin creamish glaze.



2

Fragmentary convex tile with Saint, from the TSB.
Colors : white, light green, golden yellow, pink, black outlines.

MEDIEVAL LEAD-GLAZED POTTERY : LINKS BETWEEN EAST AND WEST

PAR

ROBERT B. K. STEVENSON

Already before the war certain technical similarities suggested to the writer that Byzantine lead-glazed pottery might have been a factor in the origin of British medieval. The excellent glazed sherds now known definitely to occur in Anglo-Saxon contexts in South-east England partly resolve some of the time-lag difficulties in the theory, and also make a general note on the subject appropriate, however tentative.

Excavations in 1936-1937 produced evidence for an outline chronology for the development of the Byzantine pottery of Constantinople⁽¹⁾. Lead glaze there can be seen to have varied markedly in appearance at different times, due to changes in the techniques of firing and colouring, the nature of which have not yet been exactly determined. Beginning with dull greens and browns on red-bodied pots⁽²⁾, the Byzantine potters in a burst of experimentation in a widely creative period had by the early 15th century produced excellent glaze with a slightly pitted surface covering a white body. The most refined glaze was yellow. Other colours were produced by traces of iron in the glaze or in the underlying clay, and contrasts could be obtained by spotting ferrous grey-green with (ferric) orange by some trick of firing. By impregnating clay applied as « petals », sometimes carefully shaped but oftener just blobs, yellow and orange were contrasted, or yellow and dark brown (bovril), or light grey-green and dark grey-green. A rare sherd has little circles impressed on a streak and blob pattern. More elaborate patterns were incised or impressed on the plain body. By late 15th century the yellow glaze had reached its peak of canary-coloured clarity and of smoothness, while the ferrous grey-green had been largely replaced by a more vivid green, which appears to be the clear yellow glaze with an admixture of copper, frequently unevenly distributed through the glaze so as to produce mottling. In the 15th and 16th centuries other types of glaze came into use. Developments of the foregoing continued alongside these, but abandoned purity of colour and were in general less painstaking : instead of petals streaks of iron oxide slip were common. During

⁽¹⁾ WALKER TRUST (ST. ANDREWS) EXCAVATIONS. *The Great Palace of the Byzantine Emperors* (Oxford, 1947). Chapter II, « The Pottery », by R. B. K. STEVENSON (with coloured illustrations).

⁽²⁾ Some coarse red-bodied glazed ware persisted through the 15th century.

DEUX ANCIENNES ÉGLISES BYZANTINES DE LA CITADELLE D'AMASRA (PAPHLAGONIE)

PAR

SEMAVI EYICE

Le village d'Amasra, qui occupe en partie l'emplacement de l'antique Amastris (Ἀμαστρίς) de Paphlagonie, est situé sur le littoral nord de l'Asie Mineure et il dépend actuellement de Zonguldak, chef-lieu du département du même nom⁽¹⁾. Cette petite localité renferme encore un bon nombre de vestiges appartenant à des époques différentes. On peut y distinguer des restes de l'époque hellénistique, des ruines romaines ou byzantines, des souvenirs génois et turcs. Au nombre des monuments byzantins d'Amasra sont deux anciennes églises qui, après la conquête de cette ville, furent converties au culte musulman et qui portent les noms de Fatih Camii (Mosquée du Conquérant) et de Kilise Mescidi (Mesdjid-église). Dans cette brève étude, rédigée d'après les notes que nous avons prises lors de notre séjour à Amasra en 1949, nous nous proposons de donner une description de ces deux édifices, et nous espérons contribuer ainsi à faire connaître les antiquités de cette région dont l'histoire et les richesses archéologiques n'ont pas encore fait l'objet des publications qu'elles méritent. Comme ces deux églises présentent des traits communs, nous les décrirons ensemble.

Situation

Les murailles d'Amasra datent de l'époque médiévale. Elles couronnent un flot rocheux ainsi que le versant méridional d'un autre, plus grand, situé plus au nord, qui est uni au précédent par un pont. La citadelle ainsi constituée communique avec la terre ferme, qui s'étend vers le sud, par deux portes dont l'une est voisine du Büyükliman (Le grand Port ou Port de l'est) et l'autre proche de Küçükliman (Le petit Port ou Port de l'ouest). C'est par cette seconde entrée que l'accès à Fatih Camii est le plus aisé. Elle n'a point de minaret et, faute de ce signe distinctif, elle ne se fait remarquer que par ses dimensions et ses lignes extérieures. Quant au second monument chrétien de la citadelle, il est situé au voisinage de l'entrée orientale de la forteresse et, comme ses murs dépassent le faite des murailles ainsi que les maisons environnantes, il domine le Büyükliman. Étant de dimensions plus restreintes que l'édifice précédent, la Kilise Mescidi peut être considérée comme une simple chapelle qui, au début, a dû être affectée au service du

⁽¹⁾ Pour la bibliographie relative à Amasra, cf. G. HIRSCHFELD, *Amastris*, dans PAULY-WISSOWA, *Real Enzyklopädie* (t. I, 2) et RUCK-BITTEL, *Paphlagonia*, *ibid.* (t. XVIII, 4, paru en 1949); en outre, cf. S. EYICE, *Amasra Büyükdasında bir Bizans kilisesi* (avec résumé en français), *Belleten*, 15 (1951) paru en 1952, p. 469 et suiv. Pour l'emplacement de cette localité, voir la carte accompagnant la rubrique *Amasra*, dans *Türk Ansiklopedisi*.

gouverneur de la place et de sa suite. Juste au voisinage de l'édifice, la partie orientale de la citadelle est divisée par un mur transversal en une sorte d'enceinte qui englobe, outre la chapelle, un château-fort de plan carré.

Les habitants turcs s'étant installés dans la citadelle, comme leurs prédécesseurs, les deux édifices servirent longtemps de mosquée et d'oratoire à la population d'Amasra. Ce fut vers la seconde moitié du siècle dernier qu'on construisit, hors de l'enceinte, Iskele Camii (mosquée du Débarcadère) et quelques autres mescids.

Historique

Patrie de Georges d'Amastris, dont la vie est retracée par Nicétas de Paphlagonie, Amastris ne tarda pas à devenir, sous la domination byzantine, le centre d'un évêché de Paphlagonie⁽¹⁾. Il semble que les forces turques l'avaient déjà occupée vers le milieu du ^{xiv}^e siècle, mais, pour des raisons encore non élucidées, on l'abandonna aux Génois qui en firent un entrepôt et un comptoir constituant ainsi la petite colonie génoise d'Amasra ou de Samastro⁽²⁾. Amastris, qui était à l'époque romaine une ville florissante et qui s'étendait sur la plaine et les collines environnantes, devait posséder à l'époque byzantine bon nombre d'églises et de monastères. Mais nous savons par la relation de voyage de Ruy Gonzales de Clavijo, qui visita cette localité en 1405, qu'à cette époque toute la population s'était groupée derrière les murailles, que la plaine qui se trouvait hors de l'enceinte et où s'étendit jadis la ville, était parsemée de ruines d'édifices et d'églises abandonnées, et que l'envoyé espagnol et ses compagnons de voyage assistèrent à une messe célébrée dans l'église de la citadelle⁽³⁾.

Vers 1460, quand Amastris fut attaquée par l'armée et la flotte turques, sous le commandement du Sultan Ottoman, Mehmed II, les Génois ayant préféré livrer la place, les assiégés eurent la vie sauve, et le Sultan se contenta de vider de ses habitants au profit de la capitale la petite ville qui, à son tour, fut colonisée par les habitants d'une autre localité⁽⁴⁾. Selon un chroniqueur turc du ^{xv}^e siècle, Asikpasazade, le Conquérant aurait fait « transformer une belle église en une mosquée, et fait lire en ce lieu le premier khutbé »⁽⁵⁾ lors de l'annexion de la ville. Ainsi, il ne peut y avoir aucun doute quant à l'origine chrétienne de la mosquée de Fatih, qui doit être probablement l'église mentionnée par Clavijo. En même temps, la chapelle fut également convertie au culte musulman.

Les visiteurs venus de l'étranger qui, au cours des siècles, eurent la possibilité d'étudier en toute liberté les vestiges extra-muros, ne purent pénétrer dans l'enceinte dont l'entrée était rigoureusement interdite aux étrangers. En visitant Amasra, le voyageur turc Evliya Çelebi aurait vu dans la citadelle, une mosquée et un oratoire, qui ne sont autres que les deux églises dont nous

⁽¹⁾ H. GELZER, *Ungedruckte und ungenügend veröffentlichte Texte der Notitiae episcopatum, ein Beitrag zur byzantinischen Kirchen- und Verwaltungsgeschichte*, München, 1901, *passim*; W. M. RAMSAY, *The historical Geography of Asia Minor*, London, 1890, p. 91; V. SCHULTZE, *Altchristliche Städte und Landschaften*, II, Kleinasien, I, Gutersloh, 1922, p. 212.

⁽²⁾ W. HEYD, *Histoire du commerce du Levant au Moyen Age*, Leipzig, 1923; G. BRATIANU, *Recherches sur le commerce génois dans la Mer Noire au ^{xiii}^e siècle*, Paris, 1929.

⁽³⁾ CLAVIJO, *Embassy to Tamerlane (1403-1406)*, translated by G. Le Strange, London, 1928, p. 105.

⁽⁴⁾ J. DE HAMMER, *Histoire de l'Empire Ottoman*, Paris, 1836, t. III, p. 68; pour la date de la conquête d'Amasra, cf. I. H. DANIŞMEND, *Izahl Osmanlı tarihi kronolojisi*, Istanbul, 1947, t. I, p. 290.

⁽⁵⁾ Asik Pasazade (Asik Paşa-zade), *Tavarih al-i Osman*, 132; sur l'auteur et les autres chroniques similaires, cf. F. BABINGER, *Die Geschichtsschreiber der Osmanen und ihre Werke*, Leipzig, 1927; F. KÖPRÜLÜ, *Asikpasazade*, dans *İslam Ansiklopedisi*. Une nouvelle édition de Asik Pasazade a paru récemment (ÇİFTÇIOĞLU N. ATŞIZ, *Osmanlı tarihleri*, Istanbul, 1949, t. I).

venons de parler⁽¹⁾ et qu'un ingénieur grec de Bartin ne mentionnera, d'ailleurs trop sommairement, qu'en 1872, dans un rapide aperçu sur Amasra, communiqué dans une des séances du Syllogue Grec d'Istanbul⁽²⁾.

Fatih Camii, maintes fois restaurée et remaniée, a perdu ainsi, surtout à l'intérieur, son cachet primitif. Une de ces restaurations fut faite dans la seconde moitié du ^{xix}^e siècle sur l'ordre de Ismail Kemal Bey, gouverneur de Bolu. La plus récente est de 1908 et elle fut l'œuvre de Hayri Paşa. Une inscription turque écrite sur le mur de l'abside de Kilise Mescidi assure que le minaret fut reconstruit en 1879 (H. 1296). Au dire des habitants, lors des travaux de restauration de Fatih Camii, on trouva sous le plancher actuel des tombeaux contenant des ossements. Aujourd'hui, il est impossible de vérifier l'exactitude de cette assertion, mais il est très probable que les deux églises ont renfermé des sépultures tant byzantines que génoises, et elles seraient alors dignes d'intérêt puisqu'elles fourniraient des inscriptions funéraires, voire des armoiries.

En 1949, la mosquée était en assez bon état et servait encore au culte, tandis que Kilise Mescidi, abandonné depuis un certain temps, se trouvait délabré et sur le point de tomber en ruines⁽³⁾.

Architecture

Les fondations des deux édifices reposent directement sur le rocher. Les murs ont été construits selon la technique byzantine qui consiste à alterner les assises de pierres de taille et les bandeaux de briques de 0 m. 04 d'épaisseur, et c'est aussi au moyen de briques que furent dessinés les arcs en plein cintre des fenêtres. Mais deux linteaux qu'on remarque à Fatih Camii, et dont l'un, mesurant 2 mètres de longueur, surmonte l'entrée principale primitive, sont incontestablement d'origine antique, car quoique martelés, leurs surfaces sont encore ornées de têtes de bœuf, des *bucranions* que relient des guirlandes surmontées de petites rosettes⁽⁴⁾. Ces restes antiques, arrachés sans doute à des édifices païens, ont des répliques disséminées dans le village et les champs d'alentour, et se rattachent directement au culte d'Apis, qui, au temps du paganisme, était particulièrement en honneur dans cette ville de Paphlagonie. Outre ces remplois, les constructeurs des deux églises utilisèrent d'autres matériaux qui étaient empruntés à des édifices de l'époque romaine. En effet, sur les façades de ces églises, on remarque dans l'intervalle laissé entre certaines rangées de briques, un *opus reticulatum* fait de pierres cubiques posées en losange. Comme ces églises n'ont rien de luxueux ni d'ambitieux, comment expliquer l'existence de cette maçonnerie réclamant un difficile travail? Il se peut que les constructeurs byzantins aient trouvé expédient d'utiliser ou plutôt de rassembler les matériaux fournis par quelque ruine romaine. L'*opus reticulatum*, dont la vogue remonte au siècle d'Auguste⁽⁵⁾ a été employé dans un grand nombre

⁽¹⁾ EVLIYA ÇELEBI (Ayliyi Calabâ), *Seyahatname*, Istanbul, 1314 H., t. II, 71; et la petite édition publiée par R. E. KOÇU, *Evliyaçelebi seyahatnamesi*, Istanbul, 1944, t. II, p. 24.

⁽²⁾ Αἰσαῖμ, Πραγματεία περὶ Ἀμάστριος καὶ τῶν περὶ ἑαυτὴς, dans Ἑλληνικὸς Φιλολογικὸς Σύλλογος, 5 (1872), p. 47 et suiv.

⁽³⁾ Lors de mon séjour à Amasra, j'avais suggéré la possibilité de transformer la Kilise Mescidi en un dépôt pour les antiquités éparses. La cour du château-fort qui est à proximité pourrait devenir à la rigueur une dépendance de ce musée provisoire. Or nous apprenons que récemment, lors de la visite du ministre de l'éducation, M. T. İleri, à Zonguldak, un vœu identique a été émis par les délégués de la Société des amis d'Amasra (Amasra'yi sevenler Derneği). Cf. le journal local, *Safranbolu-Karabük gazetesi*, n° 107 (19 juillet 1952). Nous apprenons en outre par le même journal (n° 137, 19 novembre 1952), que ce vœu sera prochainement exaucé.

⁽⁴⁾ A Amasra, l'abondance des restes sculptés ornés par des *bucranions* est surprenante. Au sujet de ce motif antique, cf. la thèse de doctorat de A. E. NAPP, *Bucranion und Guirlande*, 1933.

⁽⁵⁾ G. MANCINI, *Villa Adriana*, Roma, 1938, pl. 26, 28.

d'édifices de l'époque romaine impériale et un spécimen de ceux-ci existe précisément à Amasra. C'est une ruine appelée vulgairement « Bedesten »⁽¹⁾ (pl. XXXVIII, 1).

Les deux églises offrent une similitude curieuse qui, malgré de petites différences de détail, se remarque au premier coup d'œil. Fatih Camii est de forme oblongue, comme une basilique (pl. XXXVII, 1, 4 et fig. 3). Elle possède une nef et une grande abside semi-circulaire en saillie. Nous retrouvons la même disposition à Kilise Mescidi (pl. XXXVIII, 2, 3 et fig. 4). A l'origine, Fatih Camii devait avoir un narthex, qui n'existe plus depuis les récentes restaurations. La nef actuelle, dont une partie devait appartenir au narthex disparu, mesure intérieurement 9 mètres de largeur et 17 m. 30 de longueur. Par contre, la nef de Kilise Mescidi a

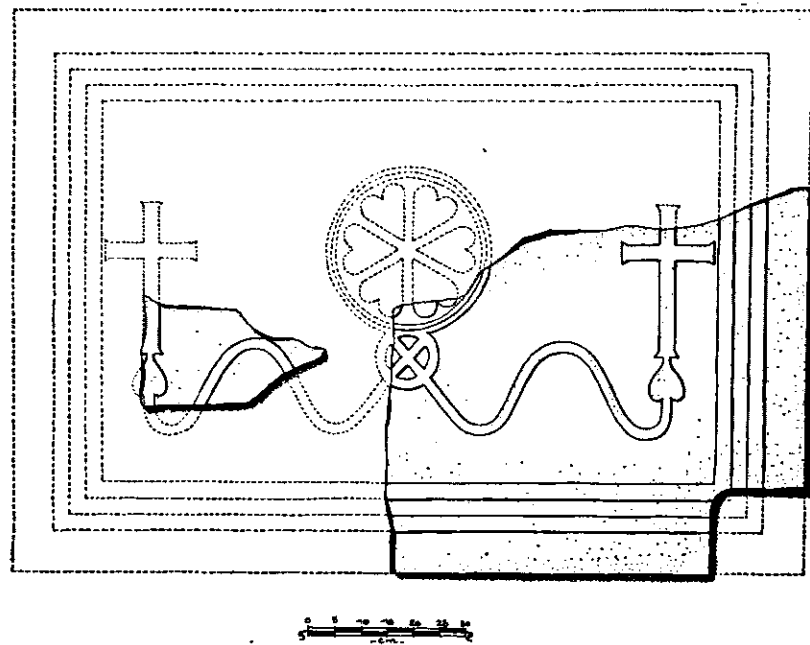


FIG. 1. — Amasra. Fatih camii.

5 m. 40 de largeur et 7 mètres de longueur; en outre, l'édifice a conservé son narthex qui n'a presque rien perdu de sa forme primitive. Couvert de trois voûtes d'arête, le narthex communique avec la nef au moyen de trois baies dont la plus haute est celle du milieu. Une des voûtes étant partiellement détruite, on peut admettre que l'escalier du gynécée qui surmonte le narthex, passait primitivement par cette ouverture. Ce gynécée, qui devait avoir sa réplique, à Fatih Cami, prend jour par trois baies sur le naos.

Actuellement, dans chacun des édifices, un toit en charpente couvert de tuiles (des plafonds modernes masquent la structure de ce toit) s'appuie sur les murs extérieurs. Ceux-ci mesurent 0 m. 80 à 0 m. 85 d'épaisseur à Fatih Camii, et 0 m. 60 à 0 m. 65 à Kilise Mescidi. On peut se

⁽¹⁾ En 1949, près de Iskele Camii, dans une ruelle, nous avons remarqué l'existence de murs en « opus reticulatum ». Ainsi nous pouvons affirmer que ce système de construction ne constituait pas une rareté à Amasra.

demander si, à l'origine tout au moins, Fatih Camii ne possédait pas deux rangées de colonnes et si le toit n'avait pas une forme différente? Aujourd'hui, il est difficile de le savoir, mais nous pensons que si cet édifice avait des bas-côtés et des tribunes, celles-ci ne pouvaient être que des constructions de bois⁽¹⁾.

Une grande abside de forme semi-circulaire termine à l'est chacun des deux édifices. A cause d'un manchon de maçonnerie de plus de 0 m. 50 de largeur, et qui, à Fatih Camii, monte jusqu'au niveau inférieur des fenêtres, les soubassements des absides sont devenus trop épais par

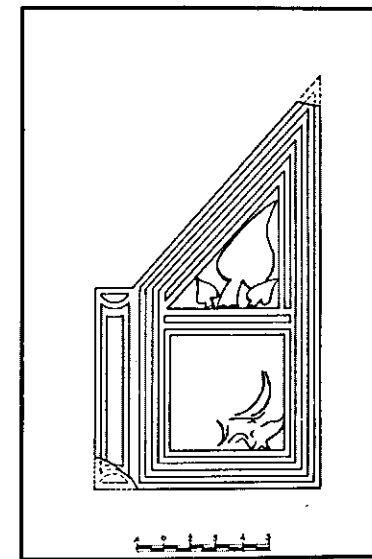


FIG. 2. — Amasra. Fatih Cami.

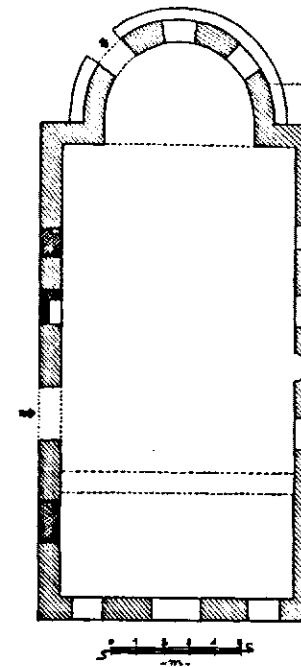


FIG. 3.
Amasra. Fatih Camii.

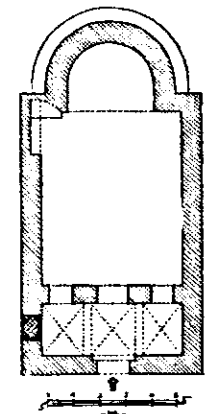


FIG. 4.
Amasra. Kilise Mescidi.

rapport aux autres murs. Quant au piédestal en maçonnerie qui est à l'angle sud de l'abside de l'église de Fatih Camii, il fut construit récemment pour servir de base à un minaret demeuré à l'état de projet. Les églises n'ont pas de *prothesis* ni de *diaconicon*; on note seulement à Kilise

⁽¹⁾ Les tribunes actuelles sont récentes. En outre, à Fatih Camii, les arcs de la façade ouest montrent que les murs n'ont plus leur hauteur primitive. Ainsi, nous pouvons affirmer que la toiture aussi a changé son aspect. Mais il est certain que les églises d'Amasra étaient couvertes de toits que supportaient les murs. Deux églises à nef unique et ayant des dimensions plus étendues ont été trouvées en Roumanie. Celle de Sucidava en Dacie (VI^e s.) a 20 m. 90 de longueur et 10 m. 20 de largeur, les murs n'ayant qu'une épaisseur de 0 m. 65 : I. BARNA, *Douze ans d'archéologie chrétienne en Roumanie (1936-1948)*, Actes du VI^e Congrès International d'Études Byzantines, Paris, 1951, t. II, p. 27, fig. 1; cf. aussi la basilique de Dolojman, p. 30, fig. 4. On a signalé également à Hemmaberge (Autriche) une église du V^e siècle, à nef unique, d'une longueur de 18 m. 44, dont les murs ont une épaisseur de 0 m. 50, cf. R. EGGER, *Frühchristliche Kirchenbauten im südlichen Norikum*, Wien, 1916, p. 83, fig. 77.

Mescidi, un amincissement du mur et une niche qui semblent répondre aux besoins de la liturgie⁽¹⁾.

L'intérieur des nefs était éclairé au moyen de fenêtres dont plusieurs existent encore, mais murées. Actuellement, l'entrée principale à Fatih Camii se trouve située au nord, tandis qu'à l'origine, comme d'ailleurs à Kilise Mescidi, les portes étaient au milieu de la façade occidentale. A Fatih Camii, cette façade était percée de trois fenêtres qui devaient jadis éclairer le gynécée. De ces fenêtres, celle du milieu a été murée, de même que les minces fenêtres géminées qui surmontent l'arc de décharge de l'entrée principale du Kilise Mescidi. L'hémicycle de l'abside à Fatih Camii, offre un aspect extérieur assez harmonieux grâce à trois larges fenêtres surmontées d'arcs en plein cintre; par contre, à Kilise Mescidi les lignes verticales dominent, surtout à l'extérieur de l'abside où les fenêtres actuellement en très mauvais état, ont été amincies et allongées.

Décoration intérieure

Lors de la construction de ces deux églises on réemploya, outre les matériaux antiques, des restes appartenant très probablement à une église byzantine plus ancienne et plus riche. Nous avons déjà mentionné les frises à *bucranions*, qui constituent actuellement l'unique décoration plastique de Fatih Camii. Mais, exactement dans le prolongement de l'édifice, à l'extérieur, nous avons rencontré quelques fragments de marbre sculpté qui pourraient avoir appartenu à l'église. Parmi ces débris, il se trouvait également une frise à *bucranions*, un socle de 0 m. 89 de hauteur, un tronçon de colonne, et un curieux siège de 0 m. 78 de hauteur et de 1 mètre de longueur, taillé dans une seule pierre. Outre ces restes, d'origine plus ancienne que l'église, mais dont le motif de remploi reste problématique, nous avons trouvé un ensemble de vestiges ayant un cachet plus byzantin. Nous citerons d'abord le montant de parapet d'une aile d'un ambon (fig. 2). Sa surface est richement moulurée sur les bords et ornée en son milieu de deux compartiments contenant des reliefs devenus malheureusement indiscernables, une épaisse couche de goudron les maculant et rendant impossible l'identification des motifs⁽²⁾. Grâce aux deux fragments existants, nous avons pu restituer un parapet en marbre (fig. 1). Celui-ci avait en son milieu un médaillon contenant probablement un chrisme. Ce médaillon surmontait un nœud d'où partent deux rinceaux de lierre qui se terminent par une croix latine. C'est une pièce que l'on peut apparemment dater du VI^e siècle, et dont on connaît un grand nombre de répliques⁽³⁾. Enfin, tout près de l'édifice, sont encastrés dans un mur deux fragments, dont

⁽¹⁾ Une disposition semblable a été rencontrée dans l'église du monastère de Poganovo en Bulgarie (fin du XV^e siècle), cf. A. GRABAR, *Poganovski Monastir*, in *Izvestija na Balgarski Arch. Institut*, 4 (1926-1927), p. 172 et suiv.; J. EBERSOLT, *Monuments d'architecture byzantine*, Paris, 1934, p. 39, fig. 20.

⁽²⁾ Pour un autre fragment d'ambon trouvé à Amasra, cf. S. EYICK, *Τεμάχια τινὰ βυζαντινῆς ἐποχῆς ἐν Ἀμάσρᾳ*, in «*Ὁρθόδοξοί*» (1952), p. 88-95.

⁽³⁾ On peut citer un assez grand nombre d'exemples plus ou moins analogues, à Istanbul, à Arab Camii (J. EBERSOLT, *Arab-Djami et ses sculptures byzantines*, dans *Missions Archéologiques*, Paris, 1921, pl. 35, 36) et au Musée des Antiquités, n° 5516; à Izmit (Nicomédie) on a trouvé un parapet ayant le même motif central, sauf les croix (R. DUYURAN, *Izmit ve Silivri'de yapılan arkeolojik araştırmalar*, in *Belleten*, 15, (1951), pl. 15, fig. 7); à Parenzo, en Istrie (C. DIEHL, *La peinture byzantine*, Paris, 1933, pl. 15); à Ravenne, dans l'église Saint-Jean-l'Évangéliste, (H. HOLTZINGER, *Die Altchristliche Architektur*, Stuttgart, 1889, fig. 106); en Grèce, en différents endroits (F. A. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Αἱ χριστιανικαὶ Θησαυροὶ*, dans *Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς*, 1929, fig. 90, 91); E. DYGVVE, *Les traditions culturelles de Delphes et l'église chrétienne*, in *Cahiers archéologiques*, 3, 1947, pl. 2 (d'après J. Laurent); enfin la pièce n° 1741 à Berlin (O. WULFF, *Altchristliche und mittelalterliche Byzantinische Bildwerke* (catalogue du Friedrich-Museum, Berlin 1911, t. II, p. 22). Or, sur une des mosaïques de Hosios-Lukas (XI^e siècle), on distingue le même motif utilisé comme ornement de sarcophages, dans la scène d'Anastasis (E. DIEZ, O. DEMUS, *Byzantine Mosaics in Greece* :

l'un, disposé horizontalement, reste caché, tandis que l'autre est parfaitement visible. Ce dernier a une surface légèrement bombée et divisée en compartiments carrés ou rectangulaires, qui contiennent des motifs ornementaux en relief. Il est possible que ce fragment ait appartenu à un mobilier liturgique, peut-être à un ambon⁽¹⁾ (pl. XXXVII, 2).

A Kilise Mescidi, il n'y a à signaler comme décoration sculptée, que l'encadrement de la porte principale et le parapet d'une des baies du gynécée. L'encadrement n'offre de particulier qu'une rosette, ou plutôt un chrisme, formé de huit figures en forme de cœur, qui orne la douelle de l'entrée. Le parapet du gynécée est ajouré d'un motif très répandu dès le début de l'art chrétien⁽²⁾.

Les deux églises étaient ornées de fresques. A Kilise Mescidi, on en distingue encore des restes aux endroits où la couche de badigeon est tombée. Quoiqu'elles soient assez abîmées et encore insuffisamment visibles, on peut identifier dans la demi-coupole de l'abside une série d'apôtres alternant avec des arbres. Au-dessus de leurs têtes planent deux anges revêtus de tuniques flottantes, de couleur verte, qui portent un médaillon. Cette composition, assez commune dans l'art byzantin, doit représenter l'Ascension⁽³⁾. Enfin, dans le gynécée, à la douelle de la baie centrale, on remarque une figure nimbée, et, sur les montants latéraux, des personnages, probablement des saints. Malgré leur très mauvais état, ces fresques ont un caractère assez original et semblent différentes des peintures que les écoles locales créèrent dans les autres provinces⁽⁴⁾. Des traces de fresques sont également visibles sur les murs du narthex. La valeur et aussi l'époque des fresques de Kilise Mescidi ne pourront être déterminées qu'après l'enlèvement de la couche de badigeon.

Conclusion

Les deux églises de la citadelle d'Amasra sont d'un type très répandu, celui de l'église à nef unique. Ce type présentant « la forme la plus facile à construire... », une multitude d'édifices furent construits, suivant ce modèle d'une simplicité rudimentaire dans toutes les régions de l'Orient

Hosios Lucas and Daphni, Cambridge Mass, 1931; O. DEMUS, *Byzantine Mosaic decoration*, London, 1947, fig. 13 A). Selon M. Lemerle, ce motif ornemental serait d'un « type banal ». Cf. P. LEMERLE, *Philippes et la Macédoine orientale à l'époque chrétienne*, Paris, 1945, p. 511, fig. 64.

⁽¹⁾ La forme légèrement bombée de cette pièce fait penser à la partie centrale des ambons. Cf. l'ambon de l'évêque Agnellus à Ravenne (C. DIEHL, *Ravenne*, Paris, 1907, p. 90).

⁽²⁾ On connaît d'autres exemples appartenant à l'époque paléochrétienne : H. HOLTZINGER, *l. c.*, fig. 104, 105 (à Nola et sur une des mosaïques de Saint-Georges de Salonique), à la basilique de Saint-Alexandre, près de Rome (C. KAUFMANN, *Handbuch der christlichen Archäologie*, Paderborn, 1913, fig. 53); à Olympie (L. BRÉHIER, *Nouvelles recherches sur l'histoire de la sculpture byzantine*, in *Nouvelles archives des missions scientifiques*, n. s., fas. 9, Paris, 1913, p. 11, fig. 8) et au Musée de Berlin (O. WULFF, *l. c.*, *Ergänzungsband*, Berlin, 1923, n° 6764 et bibl.; voir aussi le sarcophage n° 6711). Le même motif, non ajouré, se rencontre aussi à Priene (T. WIEGAND, H. SCHADER, *Priene*, Berlin, 1904, p. 482, fig. 590, 597) et à Salonique, dans l'église du Christ Latome (A. ΧΥΝΟΠΟΥΛΟΣ, *Τὸ καθολικὸν τῆς Μονῆς τοῦ Λατοῦμου*, dans *Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον*, 1929, p. 153, fig. 12).

⁽³⁾ *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, s. v. Ascension et Assomption; cf. L. Bréhier, *L'art chrétien, son développement iconographique*, Paris, 1928. L'Ascension — d'ailleurs très discutée — de Sainte-Sophie de Salonique, présente par sa composition une certaine analogie avec la fresque principale de Kilise Mescidi (C. DIEHL, LE TOURNEAU, H. SALADIN, *Monuments chrétiens de Salonique*, Paris, 1918, p. 141. Cf. aussi P. MURATOFF, *La Peinture byzantine*, Paris, 1928, p. 92, pl. 85-87).

⁽⁴⁾ A Kilise Mescidi, les figures animées des apôtres sont dessinées assez adroitement et nous pouvons y voir une influence directe de l'école de Constantinople. Cf. aussi G. DE JERPHANION, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925, à Geurémé (Göreme), pl. 29, 31, 39, à Toqali Kilisse (Tokalı Kilise), pl. 80, à Tcharegli Kilisse (Çanklı Kilise), pl. 131.

asiatique et européen⁽¹⁾. Type dont les plus anciens spécimens, du IV^e au VI^e siècles, se trouvant en Syrie, et la chapelle de Babuda (VII^e siècle), avec son narthex surmonté d'une galerie et sa grande abside semi-circulaire saillante, constitue un des exemples les plus caractéristiques⁽²⁾. De même, l'église primitive de Tabga à Genésareth (IV^e siècle) était un édifice à nef unique ayant une grande abside semi-circulaire saillante⁽³⁾. Dans la capitale de l'empire, le type est représenté par plusieurs édifices comme Tokludede Mescidi, Isakapısı Mescidi, Kefeli Camii, Manastır Mescidi et Boğdan Sarayı qui doivent s'échelonner entre le XI^e et le XIV^e siècle⁽⁴⁾. Tandis qu'en Asie Mineure, dans le groupe des fondations ecclésiastiques de Latmos, près de Milet, on a rencontré des chapelles à nef unique avec une abside saillante mais sans narthex⁽⁵⁾, et d'autres spécimens, qui étaient probablement voûtés, dans la série des églises de Binbirkilisse⁽⁶⁾. Les chapelles de ce type furent surtout construites dans l'enceinte des châteaux et on connaît en Bulgarie⁽⁷⁾, en Grèce et en Serbie⁽⁸⁾ plusieurs exemples appartenant aux X^e-XV^e siècles.

Par l'aspect de leurs murs extérieurs, les églises d'Amasra rappellent les constructions byzantines qui commencent à apparaître au IX^e siècle⁽⁹⁾. Les constructeurs des églises d'Amasra avaient

(1) J. EBERSOLT, *Monuments d'architecture byzantine*, Paris, 1934, p. 3 et notice 1.

(2) W. BEYER, *Der Syrische Kirchenbau*, Berlin, 1925, p. 105 et suiv.; et, surtout, C. BUTLER et B. SMITH, *Early Churches in Syria*, Princeton, 1929, p. 19 (Der il-Kahl), p. 29 (Simkhâr), p. 42 (Umm idj. Djimal), p. 76 (Nuriyeh), p. 187 (Kharab Shems); cf. en outre, J. BALTRUSAITIS, *L'église cloisonnée en Orient et en Occident*, Paris, 1941.

(3) A. M. SCHNEIDER, *The Church of the Multiplying of the Loaves and Fishes at Tabgha on the Lake of Genesareth and its Mosaics*, London, 1937, pl. 2, p. 20. Le même auteur a publié une autre église à nef unique dont les piliers et le berceau semblent être plus récents; cf. A. M. SCHNEIDER, *Das Kloster der Theotokos zu Choziba im Wadi el Kelt, in Römische Quartalschrift* (1931), p. 309.

(4) Sur ces monuments, cf. A. VAN MILLINGEN, *Byzantine churches in Constantinople*, London, 1912, p. 211 (Tokludede), p. 253 (Kefeli), p. 262 (Manastır), p. 280 (Boğdan); au sujet de Isakapısı Mescidi, cf. M. ALPATOV-N. BRUNOV, *Une nouvelle église de l'époque des Paléologues à Constantinople*, in *Echos d'Orient*, 24 (1925) p. 14 et suiv. et A. M. SCHNEIDER, *Byzanz*, Berlin, 1936, p. 5, et le catalogue des édifices. Parmi ces monuments, Boğdan sarayı, a une coupole, tandis que la couverture de Tokludede est problématique, Kefeli Camii, avec sa forme très allongée et terminée par une abside, constitue un des spécimens des édifices à nef unique ayant une toiture.

(5) T. WIEGAND, *Der Latmos, Milet*, t. III, Teil 1, Berlin, 1913, p. 97, les n^{os} 2, 3 (Menet-adasi), 6, 7 (Ikis-ada), 10, 11 (Kaiwwe-Assar adassi), 12 (Forteresse de Heraklea), 20 (Jediler), 22, 24 (monastère de Stylos); une chapelle à nef unique a été signalée sur la route de Kayseri à Yozgat (11 m. 85 de long sans l'abside, sur 8 m. 14). Cf. J. STRZYGOWSKI, *Kleinasiens, ein Neuland der Kunstgeschichte*, Leipzig, 1909, fig. 88.

(6) W. RAMSAY, G. L. BELL, *The Thousand and One Churches*, London, 1909, citent un grand nombre de chapelles ayant une nef unique, les auteurs affirment que ce plan «is interesting as presenting a strikingly close resemblance to the vaulted chapels of Southern France», Cf. p. 176, 339. Les chapelles n^{os} 24 (Madendağ), p. 80, fig. 30, d'Asamadi, p. 256, fig. 213, Sarıgöl, fig. 265, et de Hasan dağ, p. 463, ont un narthex et une abside saillante; le type est représenté par d'autres exemples plus récents à Tur-Abdin. G. BELL, *The Churches and Monasteries of the Tur Abdin*, dans Berchem-Strzygowski, *Amida*, Heidelberg, 1910, p. 250 (Khakh-Mar Sovo) et p. 245 (Kefr Zeh-Mar Azazel).

(7) N. MAVRODINOV, *L'église à nef unique et l'église cruciforme en pays bulgare jusqu'à la fin du XIV^e siècle*, Sofia, 1931, église n^o 16 de Tarnovo, de Madara (sans narthex), églises n^{os} 18 et 19 et 10 de Trapezitza. D'autres exemples, avec ou sans coupole, sont connus, cf. B. FILOW, *Geschichte der altbulgarischen Kunst*, Berlin, 1932, p. 52, et pl. 24 b. L'église de Saint-Demetrius à Tirnovo (vers 1186) était un monument à nef unique (13 m.) avec une abside saillante et un narthex; en outre, les murs extérieurs avaient une décoration polychrome assez simple; pour d'autres monuments plus ou moins variés selon leur mode de couverture, cf. l. c., p. 54, *passim*, voir surtout l'aspect extérieur de la chapelle de Bačkovo (XI^e siècle) pl. 24 a, et celui de Saint-Paraskevi à Mesembrie (XII-XIII^e siècles), pl. 25 b.

(8) Plusieurs chapelles de Mistra sont à nef unique, cf. G. MILLET, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, *passim* et M. SOTIRIOU, *Mistra*, Athènes, 1935, p. 57; en outre, on a trouvé en Dalmatie des églises à nef unique dont les murs latéraux ont des arcatures que soutiennent des piliers, J. STRZYGOWSKI, *Die altslavische Kunst*, Augsburg, 1929, p. 82 et suiv.

(9) Pour l'ornementation céramoplastique, cf. la chapelle à nef unique de Saint-Basile à Arta (XIV^e s.) (A. K. ORLANDOS, *Αρχαίων τῶν βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος*, 2, 1936, p. 120, fig. 3, 4, 6). Pour la bibliographie

suiwi la vogue de l'ornementation extérieure, mais leurs ressources ne leur permettant pas sans doute de composer des façades plus riches, ils eurent la bonne idée de se servir de matériaux accessibles. Ainsi ils purent créer des édifices, certes un peu «archaïques» en leur simplicité, mais où dominent la recherche des proportions harmonieuses et le désir de créer un effet de couleur⁽¹⁾.

En se basant uniquement sur les monuments mêmes, on est invité à dater les églises de la citadelle d'Amasra de la période allant du IX^e au XIII^e siècle. Mais un fait historique assez important peut servir à préciser cette datation. On sait, en effet, grâce à la relation de Nicéas de Paphlagonie⁽²⁾, que vers 860, à un moment où le péril arabe était le plus menaçant, la ville d'Amasris fut saccagée et presque anéantie par un nouvel envahisseur jusqu'alors inconnu, qui était le «Rhôs», c'est-à-dire les Varègues de la Russie méridionale⁽³⁾. Il ne paraît donc pas hasardeux de dire que les deux églises furent construites après la destruction de 860, dans la seconde moitié du IX^e siècle, par les habitants qui durent abandonner la ville et qui cherchèrent un refuge contre les attaques futures derrière les murailles d'une citadelle.

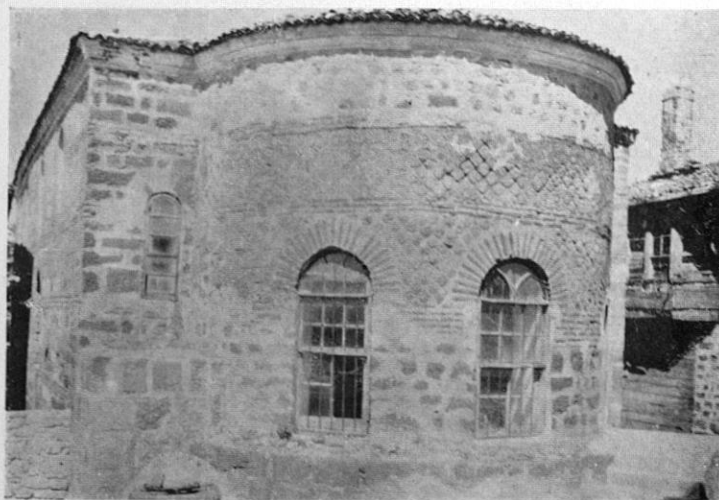
Semavi EYICE.

concernant l'ornementation des façades, cf. R. MEYER-PLATH, A. M. SCHNEIDER, *Die Landmauer von Konstantinopel*, Berlin, 1943, p. 99 (à propos de Tekfur sarayı), cf. également, S. BETTINI, *Origini romano-ravennati della decorazione ceramoplastica bizantina*, dans *Atti del V Congresso di Studi Bizantini*, Roma, 1940, p. 22 et suiv.

(1) N. BRUNOV avait affirmé que la capitale de l'empire byzantin n'avait connu les façades à décor qu'à partir du XIII^e siècle et par l'influence de l'art des Balkans. Or, les églises d'Amasra montrent bien que ce goût était parfaitement «chez lui» dans ce coin perdu d'une province byzantine. Comme aperçu général, cf. C. DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, Paris, 1926, t. II, p. 780; G. MILLET, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris, 1916, p. 252 et suiv.; Ph. SCHWEINFURTH, *Die byzantinische Form, ihr Wesen und ihre Wirkung*, Berlin, 1943, p. 94 (Bulgarie) et p. 104 (Serbie).

(2) K. KRUMBACHER, *Geschichte der byzantinischen Literatur*, München, 1897, p. 199, 1101. Nous devons signaler que l'édition de Nicéas, ainsi que différentes publications (surtout les publications russes) qui ont un rapport avec le récit de cet auteur byzantin, sont inaccessibles à Istanbul.

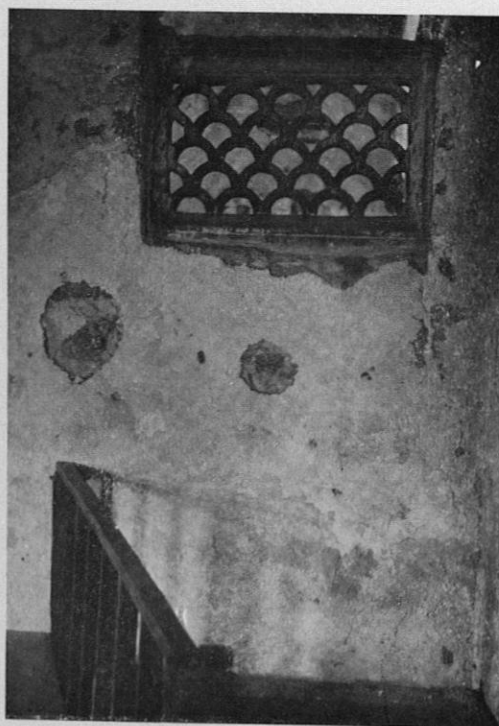
(3) Pour la date de cette attaque et la bibliographie, A. VASILIEV, *Byzance et les Arabes. I. La dynastie d'Amorium*, Bruxelles, 1935, p. 241, 433, 444.



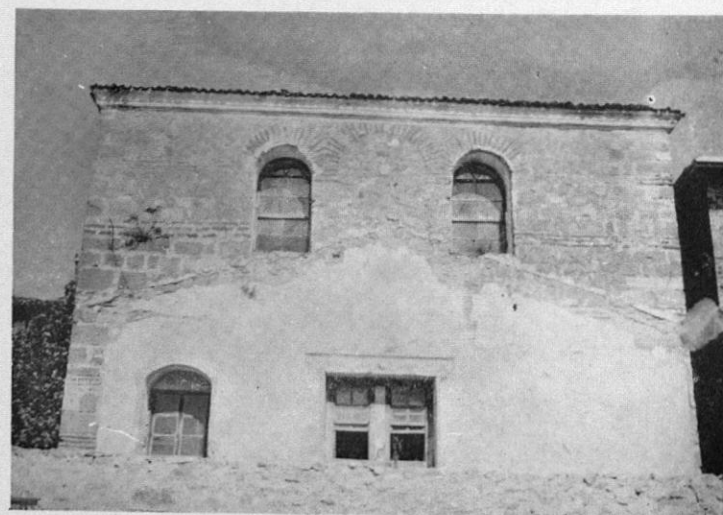
1. Amasra. Fatih Camii. L'abside



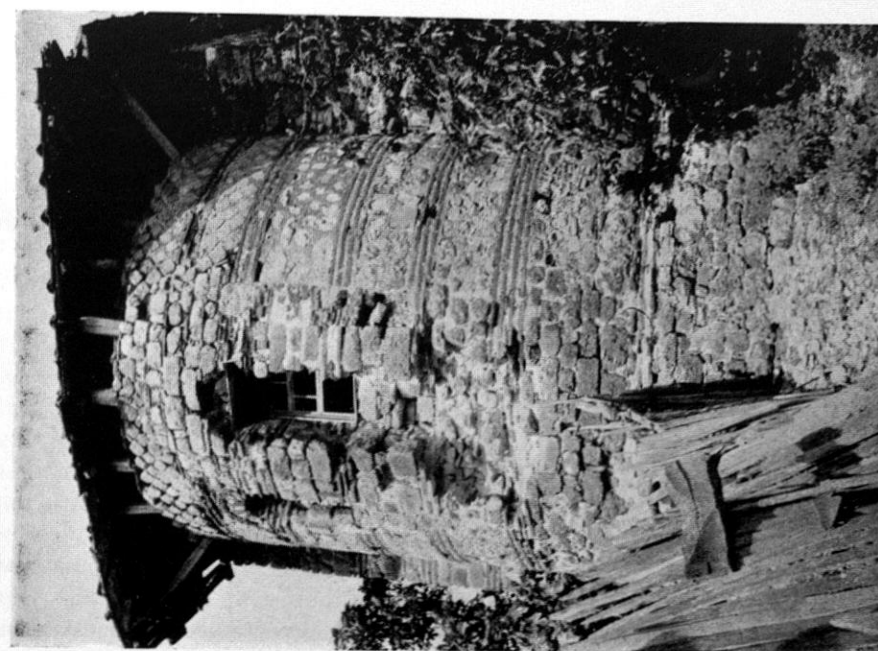
2. Amasra Fatih Camii.
Fragment d'ambon (?).



3. Amasra. Kilise Mescidi. Parapet sculpté.



4. Amasra. Fatih Camii. Façade ouest.



2 Amasra. Kilise Mescidi. L'abside.



1. Amasra. Édifice romain appelé « Bedesten ».



3. Amasra. Kilise Mescidi. L'entrée.

UNE NOUVELLE ÉGLISE CIMÉTERIALE À CONCORDIA SAGITTARIA

PAR

PAOLO LINO ZOVATTO

Dans le précédent fascicule de cette revue, nous avons parlé des fouilles faites à Concordia Sagittaria (Venise) en 1950⁽¹⁾. Les fouilles ont été reprises en 1952 au sud-ouest de l'ensemble monumental paléochrétien déjà découvert et elles ont donné des résultats très satisfaisants : toujours au même niveau, c'est-à-dire à 2 m. 80 au-dessous du plan de la campagne, les substructions des murs périmétraux d'une autre église cimétériale ont été partiellement découvertes, cette église étant en étroite relation avec la première église cimétériale, qui est constituée, comme nous l'avons déjà dit, de la *trichora* dans la partie absidale et de trois petites nefs (fig. 1).

Dans cette nouvelle église, huit sarcophages à acrotères avaient été disposés. Quelques-uns, de grandes proportions, sont alignés deux par deux, ou trois par trois, excepté l'un d'eux qui est posé obliquement comme s'il marquait le terme du groupe (fig. 2); deux sarcophages reposent partiellement sur un linteau romain (II^e-III^e siècle) réemployé qui est merveilleusement sculpté de motifs décoratifs, oisillons et « amorini » dionysiaques. Les sarcophages sont en pierre du Carse et en pierre d'Istrie et sont encore à leur place, bien que quelques-uns aient été cassés à la tête et sur les côtés par des violateurs de sépulture⁽²⁾. La disposition des sépultures de Concordia rappelle beaucoup le système adopté à Marusinac⁽³⁾.

À Concordia une singulière inscription vient à l'appui de ce que nous avons précédemment exposé. Elle est gravée sur le front du dernier des sarcophages alignés deux à deux; elle est malheureusement mutilée, mais il est facile de la compléter :

[ROGO PER DEV]M OMNIPOTEN
[TEM ET CORPO]RA SANCTORVM
[QVI IN HAC BA]SILICA HABI
[TANT NE QVISQV] A(M) VNC SEPV
[LCRV]M INFANENDO ALIVM
[COR]PVS VIOLARE TEMTET (fig. 3)

⁽¹⁾ P. L. ZOVATTO, *Une nouvelle aire sépulcrale paléochrétienne à Italia Concordia Sagittaria*, in *Cahiers archéologiques*, VI, 1952, p. 147-155; M. GRABAR (*Concordia Sagittaria*, ibid., p. 157-162) y a ajouté un commentaire du plus grand intérêt et dont nous lui sommes très reconnaissant.

⁽²⁾ La violation des tombeaux à Concordia eut lieu quand la ville fut abandonnée et certainement avant que l'alluvion (dernière partie du VI^e siècle) n'ensablât entièrement la nécropole chrétienne. Les violations se poursuivirent, au moins ici, même plus tard, pour les sarcophages placés sur un socle et ainsi préservés d'une immersion totale; souvent la violation se fit alors avec de plus grands dommages.

⁽³⁾ E. DYGGVE, *History of Salomitan Christianity*, Oslo, 1951, p. 72, 101; IV, 5, 7; V, 5.

Il faudrait s'attendre à une autre inscription, gravée par exemple sur le couvercle, qui donnerait le nom du défunt et la date de sa « depositio » (détails non habituels aux inscriptions chrétiennes de Concordia jusqu'aux découvertes actuelles), à moins que ce défunt n'ait voulu demeurer anonyme et formuler sa prière même pour ceux qui avaient été déposés dans les autres sarcophages anépigraphes.

Pour justifier les restitutions de l'inscription que nous proposons, il est nécessaire de faire les remarques suivantes. La dernière ligne comptant certainement 19 et la deuxième 20 lettres, la première et la troisième ligne sont de 20 lettres, la quatrième de 21, et la cinquième de 19. D'après des vérifications que j'ai faites sur la pierre, les restitutions proposées doivent être légitimes car elles donnent la longueur voulue. La cinquième ligne présente quelque difficulté à cause du gérondif *infanendo*, pour *inferendo*. Sur ce fait, mon excellent ami P. Ferrua, que j'ai interrogé à ce sujet et que je remercie cordialement, croit que le tailleur de pierres, sur le modèle qu'on lui avait donné, a mal lu FAN au lieu de FER; on pourrait penser à *imponendo* qui équivaut à imposer, ou encore à *infanando* qui équivaut à profaner, bien que le sens général, en ce dernier cas, en serait quelque peu modifié; on doit encore observer les formes incorrectes : *unc* pour *hoc*, *alum* pour *aliud* et l'omission du *p*, *temtet* pour *templet*.

Comme l'on sait, à Concordia et ailleurs, la violation des tombeaux se faisait soit dans le but d'y soustraire des objets de prix, soit pour y placer (*inferendo* ou *imponendo*) les corps d'autres morts.

L'expression *corpora sanctorum* de l'inscription ne fait pas allusion à des saints, à des martyrs ni à leurs reliques, mais aux âmes qui jouissent du bonheur éternel dans la patrie céleste où l'on espère qu'elles font déjà un séjour⁽¹⁾; leurs corps *habitant*, c'est-à-dire qu'ils reposent dans la basilique⁽²⁾. S'il s'agissait de saints ou de martyrs faisant l'objet d'un culte liturgique, l'inscription aurait certainement indiqué leurs noms. L'inscription de Concordia, qui, en raison de son « ductus » est à rapprocher de plusieurs des inscriptions provenant de l'autre nécropole de soldats et de chrétiens et datant certainement du V^e siècle, rappelle aussi d'autres monuments datés. Elle doit appartenir au V^e siècle avancé⁽³⁾. Elle a une singulière importance parce qu'elle donne des indications certaines sur la disposition des tombes, parce qu'elle rappelle et confirme l'inscription relative aux apôtres Pierre et Paul, jadis exposée par le pape Damase (366-384) sur l'emplacement de l'actuelle église Saint-Sébastien *ad catacumbas*, au 3^e mille de la Voie Appienne,

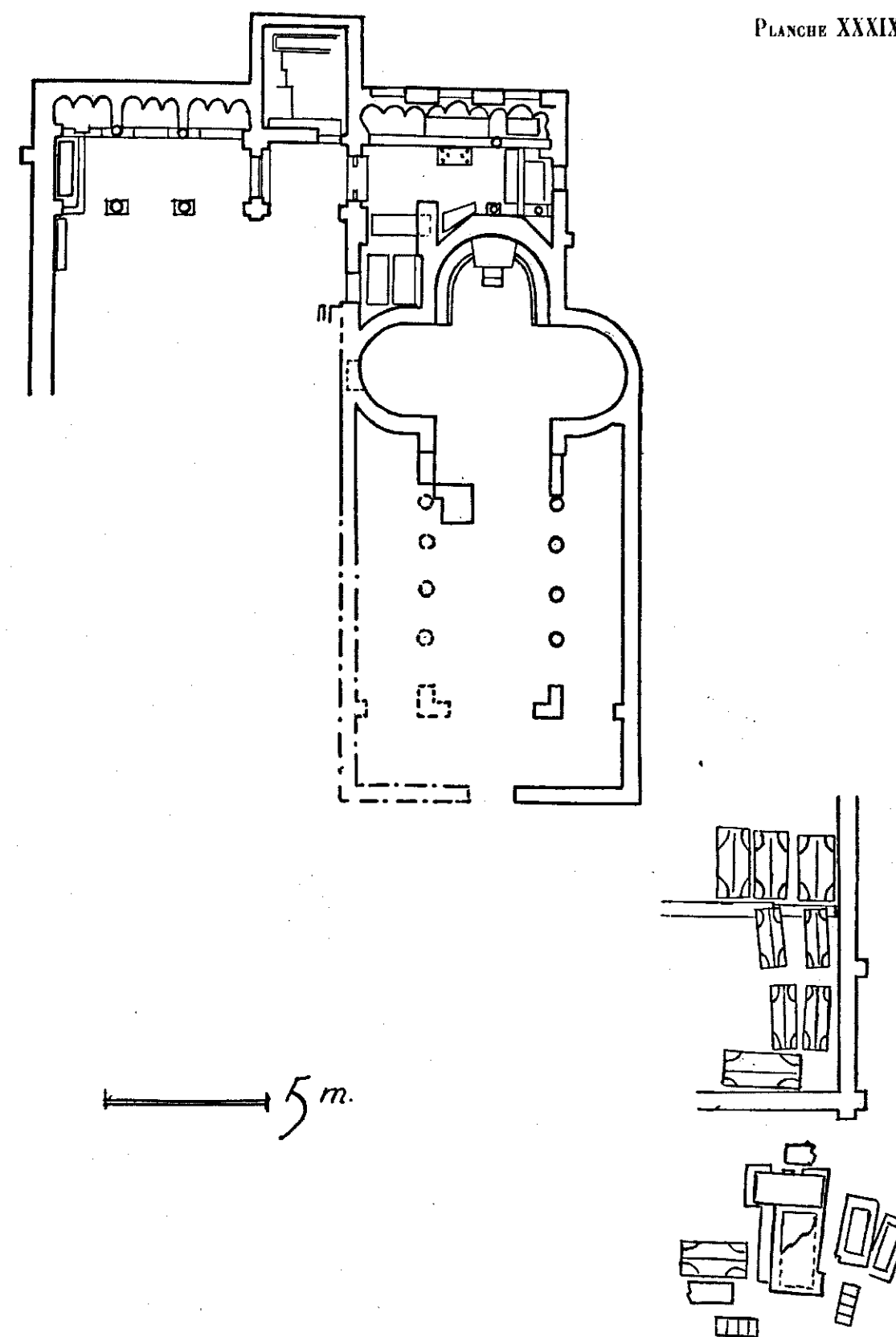
⁽¹⁾ GROSSI-GONDI, *Trattato di epigrafia cristiana*, Roma, 1930, p. 169, 428.

⁽²⁾ *Habitare* signifie « coucher enseveli », cf. ce qu'on lit dans l'éloge du martyr Gorgonius : *inveniet vicina in sede habitare beatos*, et dans l'inscription concernant les saints Pierre et Paul, dans la basilique de Saint-Sébastien à Rome : *hic habitasse prius sanctos cognoscere debes*; A. FERRUA, *Epigrammata damasiana*, Roma, 1942, p. 142, 166; DIEHL, *Inscriptiones Lat. Christ. Vet.*, I, 1613, 1951. Comme chacun sait, les basiliques suburbaines servaient couramment de cimetières chrétiens, usage favorisé par l'emplacement de ces édifices et par le désir de se faire enterrer auprès des martyrs; cf. GROSSI-GONDI, *I monumenti cristiani iconografici ed architettonici dei sei primi secoli*, Roma, p. 312, 313 et suiv. Quant à l'expression *corpora sanctorum* on doit se rappeler que le pape Damase donne une valeur liturgique à « sanctus » en l'appliquant aux martyrs et à leurs reliques; cf. *elogium sanctorum ad Papas iacentium*, dans le cimetière de Calliste : *corpora sanctorum retinent veneranda sepulcra*, A. FERRUA, *op. cit.*, p. 120. Le désir d'être enseveli *ad sanctos* dans l'atrium des édifices sacrés demeure vif pendant le haut moyen âge, comme à Andernach (Allemagne), le sépulcre de Daniulfus, qui *meruit habere tumulo in adries sa(n)c(t)i Petri*; d'Amicatus, qui *meruit tumulum in adria sanctorum*; d'Ursinianus (à St-Paulin dans les environs de Trèves), qui *meruit sanctorum sociari sepulcrum*; LERNER, *Die fränkischen Grabsteine von Andernach*, *Bonner Jahrb.*, XV, 1-2, 1900, p. 129, 130.

⁽³⁾ P. L. ZOVATTO, *Le epigrafi latine e greche nei sarcofagi paleocristiani di Italia Concordia*, dans *Epigraphica*, 1948, p. 74 et suiv.; Id. *Antichi Monumenti cristiani di I. Concordia Sag.*, Roma, 1950; G. BRUSIN, *Il sepolcro paleocristiano di Concordia Sagittaria*, *Bollettino d'Arte*, 1951, p. 168-174.

c'est-à-dire que le texte controversé *hic habitasse* doit être entendu au sens cimétériel du mot; enfin parce qu'elle éclaire les fouilles en révélant à Concordia un groupement de sépulture analogue par plus d'un trait à celui de Salone.

Paolo Lino Zovatto.



Concordia. Plan d'ensemble des fouilles (1950-1952).



1. Concordia : sarcophages dans la basilique cimétériale (fouilles 1952).



2. Concordia : inscription mutilée sur le front du sarcophage.

QUELQUES IVOIRES D'ORIGINE SUPPOSÉE GAULOISE

PAR

HENRI STERN

L'étude du style et de l'iconographie des ivoires profanes et chrétiens du Bas-Empire a fait des progrès considérables depuis un demi-siècle. Stuhlfauth, Graeven, Strzygowski, Delbrueck, Goldschmidt, ont proposé des groupements, des dates et des localisations, qui, s'ils n'emportent pas toujours la conviction, ont néanmoins grandement contribué à dégager les traits caractéristiques de certaines écoles et à suggérer des dates d'origine plausible.

L'ouvrage de M. W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mayence, 1952, *Römisch-germanisches Zentralmuseum zu Mainz, Katalog 7*; 2. Auflage, in-4°, 114 p., 68 pl.⁽¹⁾, est comme une somme de ces travaux antérieurs, enrichi par de nombreuses observations personnelles. L'auteur a fait un choix judicieux parmi les diptyques consulaires qui sont accessibles dans la grande publication de Delbrueck. Mais il a réuni presque tous les autres ivoires profanes et surtout chrétiens, dont beaucoup n'étaient connus que par des publications peu répandues. Cette réunion des documents peut être considérée en elle-même comme œuvre neuve. Par le groupement des photographies (la plupart d'une excellente qualité) des rapprochements sont suggérés et des comparaisons de style et d'iconographie rendus possibles.

Nous avons nous-même cru pouvoir tirer quelques conclusions de l'étude de cet ouvrage qui ne concordent pas tout à fait avec celles de l'auteur. Ce sont ces observations que nous voudrions soumettre au lecteur.

M. Volbach a suggéré l'existence d'un groupe d'ivoires des v^e et vi^e siècles, d'origine gauloise, qu'il a d'ailleurs étudié de plus près par la suite⁽²⁾. Il nous semble que le *style* de ce groupe demande à être précisé et son attribution à la Gaule réexaminée de près.

Deux pièces, dont l'une se trouve à la Bibliothèque nationale de Paris (plaque de reliure d'un manuscrit du ix^e siècle, lat. 9384), [pl. XLI, 1], l'autre au Musée Cluny (pl. XLI, 2), où elle est venue de la collection Spitzer, peuvent former le point de départ de notre analyse. Toutes deux ont été attribuées par les devanciers de M. Volbach à l'Orient grec. On les a rapprochées des reliefs de la chaire de Maximien et de la reliure de l'évangélaire d'Etschmiadzin, dont les ressemblances iconographiques sont évidentes.

M. Volbach est, sauf erreur, le premier à avoir insisté sur une différence de *style* marquée entre

⁽¹⁾ Cité par la suite comme *Katalog*.

⁽²⁾ *Frühmittelalterliche Elfenbeinarbeiten aus Gallien*, dans *Festschrift des Römisch-Germanischen Zentralmuseums in Mainz zur Feier seines hundertjährigen Bestehens 1952*, t. I, p. 44-53.

REMARQUES SUR L'ARCHITECTURE LOMBARDE DU VII^e SIÈCLE

PAR

EDOARDO ARSLAN

En septembre 569, les Lombards occupent Milan sans coup férir, et trois ans plus tard tombe *Ticinum*, l'actuelle ville de Pavie, qui deviendra, après la conjuration de Vérone, la capitale du nouveau royaume. Nous avons, depuis longtemps déjà, des renseignements sur les constructions édifiées par les Lombards dès les premières années de la conquête. Nous savons qu'une basilique a été fondée, par Autharis, à Fara d'Adda entre 584 et 589, et qu'elle a été appelée justement Fara Autarena. L'époque de la restauration catholique de Théodelinde et d'Agilulphe semble avoir marqué le début d'une activité constructrice plus intense à Monza, à Pavie et à Milan. En 595, Théodelinde fondait à Monza, sa résidence préférée, en même temps qu'un palais royal, une basilique consacrée à saint Jean-Baptiste⁽¹⁾ qui fut terminée en 603 ou 604⁽²⁾. Il ne reste rien de l'architecture de cette basilique; nous savons seulement, grâce à des érudits du XVIII^e siècle, que son dessin était celui « d'une croix grecque parfaite » surmontée d'une « grande coupole » et précédée d'un atrium à portiques. Il ne reste rien de Sainte-Julie de Bonate, fondée probablement, elle aussi, par Théodelinde.

Les recherches, en ce qui concerne Milan, ne sont pas plus aisées. Il est naturel de penser que ce qui se bâtissait à Milan devait subir l'influence des constructions plus parfaites et plus nombreuses de la capitale proche; aussi, pour obtenir quelques clartés sur les rares bâtiments milanais de l'époque, faut-il étudier les édifices de l'antique *Ticinum*. Malheureusement, nous ne savons pas grand-chose de ceux-ci, et souvent rien de plus que leur nom et leur situation.

A Pavie, naturellement, les églises furent tout de suite nombreuses. Paul Diacre parle d'une basilique de Saint-Pierre Apôtre *apud Ticinum*, et la donne comme existant en l'année 604⁽³⁾; et l'on connaît, toujours à *Ticinum*, une église Saint-Bartholomé de

⁽¹⁾ PAOLO DIACONO, *Hist. Lang.*, IV, 22; G. FIAMMA, *Chron. maius*, édit. Ceruti, dans *Miscell. di Storia Italiana*, VII, Turin, 1869, p. 82; le baptistère de Brescia aussi aurait été érigé par Théodelinde (TROYA, *Codice Diplom. Longobardo*, Naples, 1852 et suiv., IV, p. 569); CATTANEO, *L'architecture en Italie du VI^e au XI^e siècle*, Venise, 1891, p. 51.

⁽²⁾ TROYA, *cit.*, IV, 1, p. 555.

⁽³⁾ *Hist. Lang.*, IV, 32; MERKEL, « L'epitaffio di Ennodio e la basilica di S. Michele in Pavia », dans *Memorie dell'Accademia dei Lincei*, vol. III, p. 1, 1895, p. 90.

Strata⁽¹⁾ dont le fondateur est, peut-être, Agilulphe, qui y fut enterré. On attribue à Rhotaris la fondation ou la restauration d'une église Saint-Jean-Baptiste, dans laquelle il a peut-être été inhumé, et que certains croient pouvoir identifier avec Saint-Jean in Borgo⁽²⁾; mais il s'agit certainement d'une église élevée par sa femme Gundebergue et, selon toutes probabilités, de Saint-Jean-Domnarum⁽³⁾, mentionnée, pour la première fois, dans un document de l'année 830.

Il ne reste rien des autres églises fondées par les rois lombards pendant ce même siècle : rien de Saint-Eusèbe, ni de Saint-Ambroise, ni de Saint-Michel *ad palatium*, ni du *monasterium novum* de Sainte-Agathe in Monte, et à peine quelques pauvres restes du palais de Théodoric. Sainte-Marie in Pertica a résisté jusqu'au début du siècle dernier, mais rien ne subsiste de Saint-Pierre ad Vincula, de Sainte-Marie-Théodote, de Saint-Romain, des *domus episcopiae* élevées par l'évêque Damien au centre de la ville.

Ces faits sont restés jusqu'à maintenant, pour la critique, parfaitement lettre morte : la preuve en est que ce qui se rapporte aux monuments de ces siècles est normalement confondu, par les historiens de l'art médiéval, avec les renseignements et les restes qui concernent le VIII^e siècle et même le IX^e siècle. Aussi est-il évident que tous les systèmes critiques échafaudés sur ce sujet manquent des bases les plus indispensables et les plus modestes, puisque le besoin élémentaire d'y introduire un ordre, chronologique ou régional, n'a même pas été prouvé. Ne nous étonnons donc pas si les historiens de l'art, à défaut de points de départ objectifs, sont tentés, comme il arrive toujours en pareil cas, de traiter cette période un peu trop selon leur tempérament personnel, soit avec des précautions qui découragent le lecteur, soit en s'appuyant imprudemment sur des monuments d'attribution trop incertaine, soit en sautant carrément l'époque à pieds joints. On s'explique ainsi que l'attribution d'un monument quelconque à ces longs siècles, particulièrement au VII^e, le plus « vide » de tout l'art italien, ait toujours paru ardue et incertaine⁽⁴⁾.

Néanmoins, on peut tenter aujourd'hui, légitimement, de tracer un profil d'ensemble de l'architecture des Lombards en Lombardie, englobant même le siècle le plus obscur, et de faire quelque peu revenir à la lumière et reprendre forme cette importante période : et cela, en utilisant, d'une part, une première répartition des monuments entre les différents siècles, d'autre part, les recherches et les découvertes de ces dernières années. Et d'abord, à notre avis, on peut accepter presque sans discussion une première constata-

⁽¹⁾ CAPSONI, *Notizie riguardanti la città di Pavia*, Pavie, 1876, p. 275; C. DELL'ACQUA, « I sepolcri dei re longobardi in Pavia », dans *Boll. della Società pavese di Storia Patria*, I, 1901, p. 447 (avec bibl. antérieure); R. MAIocchi, *Le chiese di Pavia*, I, Pavie, 1903, p. 88.

⁽²⁾ F. GIANANI, *Opicino de Canistris, l'Anonimo Ticinese*, Pavie, 1927, p. 83; BONI MAIocchi, *Il Catalogo Rodobaldino dei Corpi Santi di Pavia*, Pavie, 1901, p. 19; F. SAVIO, *Gli antichi vescovi d'Italia, Lombardia*, I, Florence, 1913, II/2, p. 364; A. K. PORTER, *Lombard Architecture*, New Haven, 1917, III, p. 174-175; MERKEL, *op. cit.*, p. 91 et suiv.

⁽³⁾ *Hist. Lang.*, IV, 49; Romualdo GHISONI, *Flavia Papiæ Sacra*, Pavie, 1699, I, p. 72; GIANANI, *op. cit.*, p. 78; Giuseppe ROBOLINI, *Notizie appartenenti alla storia della sua patria*, Pavie, 1823, I, p. 67 et p. 149; SAVIO, *op. cit.*, p. 364; CAPSONI, *op. cit.*, p. 278; PORTER, *op. cit.*, III, p. 174; BONI MAIocchi, *op. cit.*, p. 27 et p. 38; MERKEL, *op. cit.*, p. 92 et p. 103.

⁽⁴⁾ Cf. CATTANEO, *op. cit.*, p. 15.

tion : l'architecture du VII^e siècle apparaît chez nous en grande partie comme un prolongement de celle du VI^e; tout ce que révèlent peu à peu, avec parcimonie, ruines et monuments raisonnablement attribués à cette époque, atteste des méthodes, des idées de la fin de l'antiquité, paléochrétiennes, ravennates; enfin ce caractère « conservateur » du siècle se trouve confirmé un peu partout en Occident : par la forme paléochrétienne ou byzantine du chapiteau, qui ne disparaîtra qu'au début du VIII^e siècle, pour faire place aux créations toutes nouvelles des tailleurs de pierre lombards⁽¹⁾ ou visigoths⁽²⁾; par les formes architecturales qui conservent exactement des proportions paléochrétiennes, à Lomello, à Brescia, à Torcello; par les caractères de la peinture (toujours paléochrétienne ou hellénistique ou byzantine) à Ravenne et à Rome.

Laissant de côté le baptistère de Lomello, singulière construction du VII^e siècle, qui garde encore les caractères de l'architecture paléochrétienne, arrêtons-nous un instant sur un très important monument dont le plan a été dégagé il y a quelques années à Pavie, et qui apporte de précieux renseignements sur ce que put être la conformation des églises lombardes les plus antiques de *Ticinum* (pl. ALII, 1). On a d'abord cru qu'il s'agissait de fondations romaines, mais nous sommes certainement en présence d'un plan très voisin de celui de certaines églises grecques d'Épire [Dodone, Paramythie] (XLI, 2) communément attribués au V^e siècle, et dont l'influence en Lombardie ne doit pas surprendre, vu la singulière iconographie de Sainte-Thècle à Milan. Ce plan révèle en effet un vaste transept aux extrémités duquel s'ouvrent deux petites absides, ainsi qu'une abside trilobée dont il est superflu de signaler l'affinité avec les structures semblables de la Sainte-Trinité de Verceil (XLI, 3) et des églises d'Egara et de Cimitile (XLI, 4); et l'on sait que ce dernier groupe a permis d'identifier des rapports avec l'architecture paléochrétienne primitive de l'Égypte.

Il n'est pas impossible que l'église dont il s'agit appartienne à la période de réaction catholique de Théodelinde, Agilulphe et Adaloald. D'ailleurs, la présence de formes « grecques » n'est pas pour surprendre, dans une ville d'où rayonnait, précisément au VII^e siècle, une très vive activité anti-hérétique, sous l'impulsion de missionnaires orientaux envoyés par Rome, et que de nombreux autres indices montrent comme un foyer très vivant de culture grecque.

Ce plan pourrait bien donner aussi une idée de la configuration de certains édifices sacrés de Monza, de *Ticinum* et de Milan, qui se trouvait tout proche. On peut présumer que la basilique de Monza, qui devait être un monument très important, reproduisait les modèles cruciformes dont nous rencontrons la présence sur tout le territoire du vaste diocèse de Milan, pendant le VI^e siècle et ceux qui l'ont précédée immédiatement. Certes, les renseignements que nous avons sur cette église, transmis par des sources tardives, ne doivent être reçus que sous bénéfice d'inventaire, car il ne serait pas impossible qu'ils se

⁽¹⁾ La profonde décadence du VII^e siècle est une opinion communément acceptée (Cf. R. DE LASTEYRIE, *L'architecture religieuse à l'époque romane en France*, Paris, 1929, p. 30). Voir, à propos du caractère conservateur du VII^e siècle les observations nourries de KAUTZSCH (*Kapitellstudien*, Berlin-Leipzig, 1936, p. 61 et suiv.) sur les chapiteaux de la zone méditerranéenne orientale.

⁽²⁾ A. HAUPT, *Die aelteste Kunst, insbesondere die Baukunst, der Germanen*, Berlin, 1923, fig. 59 (noter les chapiteaux, encore antiquisants, de la mosquée de Cordoue).

réfèrent à une reconstruction romane, ou, dans la meilleure des hypothèses, carolingienne⁽¹⁾. Mais il faut aussi se rappeler que ces reconstructions, comme le prouvent tant d'exemples, utilisaient presque toujours les fondations déjà existantes. Dans ce cas si la basilique de Monza n'avait pas un caractère parfaitement paléochrétien, reproduisant la basilique milanaise des Saints-Apôtres (XLIII, 1), si elle ne rappelait pas certains bâtiments milanais du v^e siècle, tels que Sainte-Euphémie, fondée peut-être par saint Sénateur⁽²⁾ ou les « geminas aedes » fondées par Martinien, dont nous ne savons plus que le nom et la situation, nous pouvons penser justement à une église avec un vaste transept (sur le type de la *Basilica Virginum*), comme on le retrouvait, semble-t-il, dans l'église de Sainte-Euphémie élevée à l'intérieur du *castrum* lombard de Bergame et attribuée au vi^e ou vii^e siècle, et à l'un de ces dessins cruciformes à trois absides qui furent repris en Occident par allusion au concile qui avait eu lieu à Sainte-Euphémie de Chalcédoine : dessins auxquels on reconnaît généralement aujourd'hui un sens anti-arien⁽³⁾.

A ce propos, l'église Sainte-Euphémie restaurée par Agrippin, évêque de Côme (606-616) qui y fut enterré, et refaite depuis, en 1031, située dans la même île du lac de Côme (Isola Comacina)⁽⁴⁾ où semblent avoir été retrouvés aussi les restes de l'église lombarde de Saint-Jean-l'Évangéliste, devait être cruciforme. Et devant la plus antique ichnographie de Sainte-Euphémie de Côme (XLIII, 2), certains pensent à une fondation du même évêque, en commémoration du fameux concile ; et avec plus de raisons, dans le plan à trois absides de Sainte-Marie de Monte Velate, près Varese, ils reconnaissent un symbole anti-arien évident, lié à l'origine de ce sanctuaire, qui fut en effet, dans le *castrum* lombard, une église missionnaire.

Mais une découverte encore plus importante est venue confirmer le peu que, jusqu'à maintenant, on pouvait conjecturer sur l'architecture des Lombards au vii^e siècle, c'est-à-dire son manque d'idéal novateur et la survivance de schèmes traditionnels trouvés sur place, voire l'accueil passif et sans discrimination d'idées apportées de l'Orient chrétien. Nous voulons parler de Sainte-Marie de Castelseprio et seulement pour suggérer, après tout ce qui a été écrit sur ce singulier monument, que son attribution au vii^e siècle semble encore confirmée par la fenêtre (XLIV, 3) de l'abside avec l'arc cintré de brique dont les proportions et la technique se retrouvent dans les fenêtres du baptistère de Lomello, auquel il a déjà été fait allusion ici ; ce type d'ouverture reproduit, en dimensions réduites, le modèle des grandes fenêtres de Saint-Laurent et de Saint-Simplicien à Milan ; et de tous les exemplaires que nous connaissons, en dimensions réduites, celui de Castelseprio est très nettement le plus archaïque.

⁽¹⁾ A. F. FRISI (*Memorie Storiche di Monza*, Milan, 1794, I, p. 9) a observé que le plan en forme de croix terminait « al primo colonnato ottagonale, sul quale posano ancora gli avanzi dell'antica facciata » et comme « quattro colonne sostenevano la volta, o tribuna » ; et ce n'est pas clair si l'on entend ici le presbitero ou l'abside. CATTANEO (*cit.*, p. 52) avait reconnu dans ces descriptions du xviii^e siècle un édifice roman.

⁽²⁾ SAVIO, *op. cit.*, I, p. 182.

⁽³⁾ Sur l'église lombarde de Bergame et, en général, sur le type à trois absides à cette époque, voir surtout : BOGNETTI, etc., *S. Maria di Castelseprio*, Milan, 1948, p. 147, p. 424 et *passim*.

⁽⁴⁾ U. MONNERET DE VILLARD, *L'Isola Comacina*, Côme, 1914, p. 73 et suiv.

Par ailleurs, dans l'enceinte du *castrum* lombard de Sibirium⁽¹⁾ s'élevait une basilique Saint-Jean-l'Évangéliste (XLIV, 2) qui revêt aujourd'hui à nos yeux, toute ruinée qu'elle est, un sens tout différent de celui qu'y trouvait Porter, il y a plus de trente ans : il s'agit probablement, là encore, d'un édifice du vii^e siècle. La basilique, bâtie avec du matériel de rencontre (cailloux, moellons de tuf, briques) qui dénonce une maîtrise déjà barbare, était divisée par deux lignes de piliers, probablement carrés, en trois nefs, et dut être recouverte d'un toit à charpente apparente, quant à l'espace qui va du mur de l'abside au premier couple de piliers, il devait être plus grand que celui qui séparait les uns des autres les couples précédents. L'abside semi-circulaire adhérait directement au corps de la basilique ; elle était percée de deux séries superposées de grandes fenêtres en plein cintre, avec l'arc en brique, dont les proportions sont d'inspiration encore nettement classique. En outre, les restes d'un baptistère octogonal à pilastres angulaires sont encore visibles dans l'axe de la nef gauche, au nord de l'abside ; il semble qu'on passait de la basilique au baptistère par une *ardica* flanquée de deux absidioles. Il reste aujourd'hui, outre les fondations inexplorées, une partie du mur de l'abside, encore haut d'une dizaine de mètres, qui dépasse des broussailles.

L'ichnographie de cette basilique doit probablement être rapprochée des modèles orientaux. La distance qui sépare le dernier couple de piliers du mur de l'abside, remarquée par M. Bognetti et le très regretté De Capitani d'Arzago, serait la marque très nette d'un transept, ou tout au moins d'un espace auquel l'ampleur des arcs, supérieure à celle des précédents, devait donner une physionomie propre et nettement distincte. Même sans parler d'exemples plus anciens et plus célèbres de ce type de transept dissimulé au dehors par la continuité des murs extérieurs tels que la basilique C de Nicopolis⁽²⁾, l'église n° 2 de Binbirkilisse⁽³⁾, une des églises de Perge⁽⁴⁾, la basilique de Manastirine⁽⁵⁾ et d'autres basiliques micro-asiatiques⁽⁶⁾ qui attestent au moins le caractère nettement oriental de ce type, d'ailleurs réaffirmé récemment par M. Guyer⁽⁷⁾, il faut reconnaître un précédent exact dans l'église de Genesios à Gêrèse, dont on place la construction en 611. Et en Orient également, on rencontre des piliers à section carrée comme semblent bien avoir été ceux de Saint-Jean-l'Évangéliste. Le rythme grandiose des fenêtres de l'abside disposées sur deux plans rappelle les ruines de Saranda, en Albanie (XLVI, 1), attribuées au vi^e siècle⁽⁸⁾. L'ensemble de l'*ardica* et du baptistère est à rapprocher des prototypes milanais et ravenates. L'attribution de Saint-Jean-l'Évangéliste de Castelseprio au début du vii^e siècle

⁽¹⁾ PORTER, *cit.*, II, p. 273. DE CAPITANI D'ARZAGO pense à la fin du vi^e ou au commencement du vii^e siècle (dans *Bollettino d'arte*, janvier-mars 1948, p. 17 et p. 23).

⁽²⁾ G. A. SOTERIOU, dans *Archaeol. Ephem.*, 1929, p. 202, fig. 33.

⁽³⁾ J. STRZYGOWSKI, *Kleinasiens*, p. 104.

⁽⁴⁾ ROTT, *Kleinasiatische Kunstdenkmäler*, 1909, fig. 21.

⁽⁵⁾ Voir : *Atti del IV Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana*, Rome, 1940, I, p. 400, fig. 12.

⁽⁶⁾ STRZYGOWSKI, *op. cit.*, p. 49 et p. 54.

⁽⁷⁾ S. GUYER, « Beiträge zur Frage nach dem Ursprung des kreuzförmig — basilikalen Kirchenbaus des Abendlandes », dans *Zeitschrift für schweizerische Archäologie u. Kunstgeschichte*, VII, 1945, p. 96.

⁽⁸⁾ *Atti del IV Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana*, *cit.*, p. 406-407.

ne serait donc point trop risquée; mais, naturellement, elle devrait être confirmée par les résultats de travaux plus poussés.

Ces constatations peuvent être utilisées pour une seconde église de Pavie, Sainte-Marie in Pertica, édifiée vers 677 par la reine Rodelinde « opere mirabili », décorée « ornamentis mirificis », et qui a été démolie en 1815⁽¹⁾. Nous dirons seulement que cette rotonde, déjà connue par les travaux de MM. Balducci et Verzone, doit selon nous être rapprochée du baptistère de Torcello, dont les traces ont été minutieusement étudiées par M. Forlati qui en a reconstitué le plan (XLIII, 3) [circulaire, à huit colonnes entourant le bassin central, et à deux niches], et a donné une idée de ce que devait être l'aspect de la construction. Ce baptistère de Torcello, avec les restes de l'autel de la basilique retrouvés et publiés par le même Forlati, est aujourd'hui le seul élément sûr que nous connaissions de l'église de Torcello, dont la fondation remonte à 640, et qui présente avec Sainte-Marie in Pertica, aux niches près, des affinités d'autant plus remarquables que ces deux constructions appartiennent l'une et l'autre (nous le savons) au VII^e siècle (XLIII, 4). Néanmoins, étant donné la diversité des hypothèses sur la configuration exacte de Sainte-Marie in Pertica, il serait imprudent de pousser plus loin les conjectures, et les plus grandes précautions s'imposent, surtout lorsqu'on cherche à préciser le véritable caractère de la coupole (XLV, 1) qui n'était certainement pas à l'origine égale à celle que nous voyons dans une gravure du XVIII^e siècle.

Parmi les monuments milanais qui remontent aux premiers siècles du moyen âge et dont la forme, insolite pour nous, devait être alors, au contraire, des plus communes, témoins d'un naufrage dont nous ne pourrions jamais recueillir, et avec beaucoup de chances, que quelques épaves, il faut citer la tour carrée du Monastère Majeur (XLIV, 1). De patientes recherches de De Capitani lui ont permis d'établir que les fondations et une partie des murs, jusqu'à une hauteur de 1 m. 50 environ, sont d'origine romaine. La partie supérieure de la tour, médiévale, a été étudiée à son tour par M. Chierici qui attribue la loggia au IX^e siècle, tout en admettant que les grandes fenêtres à trois parties, appuyées aux pilastres d'angles restés intacts, ont été refaites. Entre ces pilastres il y avait des colonnes dont on voit encore les bases dans un mur de protection plus récent. La partie médiévale la plus ancienne semble dater du début du VI^e siècle au plus tard : sur son flanc Nord, elle porte encore une console de type classique et, dans le vif de la maçonnerie, l'empreinte d'un fronton classique triangulaire; dans sa partie supérieure, elle a certainement comporté de chaque côté une ouverture triple, attestée par les grandes bases quadrangulaires murées qui devaient supporter, comme nous l'avons déjà observé, de grands fûts aujourd'hui disparus. Le caractère antique apparaît clairement grâce aux consoles (dont une est restée en place) qui soutenaient des colonnes portant un fronton triangulaire dont la trace subsiste, ornement semblable à celui de la fameuse Porta Aurea de Spalato; le même caractère antique des grandes fenêtres en trois parties, souvenir des rythmes du palais de Théodoric à Ravenne étudiés par M. Dyggve (XLV, 2) et même du *nymphæum* de la maison d'Amour et Psyché à Ostie⁽²⁾ (XLVI, 2), est également très net.

⁽¹⁾ *Hist. Lang.*, V, 34.

⁽²⁾ Cf. *Boll. d'arte*, 1948, p. 201 et suiv. (BECATTI).

Il est possible que cette tour ait vu, au cours de l'été 604, Adaloald enfant proclamé roi en présence de son père Agilulphe, justement *apud Mediolanum in circo*. La « loggia », dans sa forme actuelle, date probablement de la fin du VIII^e siècle et du début du IX^e.

Le rythme des arcades de cette tour a déconcerté successivement les quelques spécialistes qui s'y sont intéressés, et cela n'a rien d'étonnant : ils n'y trouvaient, et ne pouvaient y trouver, aucune des marques qui permettent d'identifier un style avec quelque précision. Il est clair en effet que ceux qui y ont travaillé plus tard ont dû respecter les dimensions de l'ouverture primitive. Les colonnes ayant été abattues ou enlevées, on a imposé aux reconSTRUCTEURS de respecter la hauteur et le rythme originaux; et probablement, comme les grossières colonnettes et les chapiteaux d'emprunt que l'on employa n'avaient pas une hauteur suffisante, on y suppléa par quelques fragments massifs de rencontre qui furent ensuite remplacés par la bordure murale qui ferme actuellement, dans sa partie inférieure, l'ouverture de la loggia.

En conclusion, les exemplaires que nous possédons de l'architecture du VII^e siècle en Lombardie, et qui ne sont plus si rares, permettent de reconnaître à la construction religieuse des Lombards à cette époque l'amorce d'une physionomie propre, et pas vraiment « barbare ». Nous croyons donc pouvoir affirmer : que l'architecture « lombarde » au VII^e siècle acquiert peu à peu des caractères nettement distincts de ceux qui se remarquent chez les Goths et chez les Byzantins, dans le territoire de Ravenne, aux V^e et VI^e siècles; qu'elle se développe différemment, et comme sur un autre plan; qu'elle a eu des contacts avec l'art de Ravenne, mais plutôt limités, comme en témoigne le cas, encore *sub judice*, de Sainte-Marie in Pertica; que de toutes façons elle avait tendance à regarder, par dessus Ravenne, vers la province byzantine. Et en effet, tandis que le domaine ravennate du VI^e siècle semble avoir été marqué par une unité et une homogénéité frappantes, nettement inspirées par Byzance, les constructions ordonnées en « Liguria » par les nouveaux dominateurs, au VII^e siècle, témoignent d'un éclectisme évident et révèlent d'une part, comme en fait foi le baptistère de Lomello, une tendance conservatrice qui exploite le patrimoine de la fin de l'antiquité, et d'autre part l'infiltration de modèles venus des provinces orientales, sans que toutefois l'on puisse reconnaître encore, dans tous ces thèmes discordants, le premier fondement d'un style nouveau.

Si ces observations sont fondées, elles peuvent être fertiles en conséquences. En premier lieu, elles réduisent considérablement la part d'une hypothétique architecture barbare dont on ne voit aucune trace en Lombardie et qui, alléguée également pour d'autres endroits de l'Occident, a été démentie par la découverte de constructions des VII^e et VIII^e siècles, d'inspiration typiquement méditerranéenne. Ainsi, il semble désormais inutile de perdre son temps à imaginer à quelles sources pouvaient bien s'inspirer, pour leurs édifices profanes, les Ostrogoths, les Francs, les Visigoths, les Vandales.

En second lieu, la thèse de la généralisation de l'art ravennate se trouve invalidée et l'influence de cet art limitée aux territoires adriatiques, de l'Istrie à la lagune vénitienne et au Pentapole; et, par contre, on est amené à reconnaître, une fois de plus, dans la plaine du Pô, une zone ouverte à des suggestions venues, plus que de Ravenne, de ces

provinces orientales qui ont tant contribué à la formation de l'art européen du moyen âge.

Pour mieux préciser la position de l'art de l'exarchat en face de celui de la Lombardie, il convient de remarquer que si l'on surprend çà et là, dans l'art ravennate des v^e et vi^e siècles, un effort d'adaptation aux conceptions particulières de l'Occident « roman », comme dans le cas de Saint-Vital, ses analogies de goût fondamentales avec l'art byzantin, les exigences politiques et historiques, enfin l'identité indiscutée des maîtrises et des matériaux trahissent en lui, *in primis et ante omnia*, une filiation directe de Byzance; aussi cet art, au début comme à la fin de son apparition, se présente-t-il de plus en plus, comme nettement circonscrit dans le temps au fur et à mesure que se dessine, à travers le travail de révision critique entrepris ces dernières années, la physionomie artistique de la région lombarde; et celle-ci, aux vi^e et vii^e siècles, c'est-à-dire à l'époque, aussi bien qu'au iv^e, reste fidèle à certaines tendances particulières.

Au iv^e siècle en effet, reprenant pour ses basiliques les plans de vastes bâtiments exécutés en Orient, et mieux encore, entrant en contact avec ces modèles à un point de leur développement que Rome, après Constantin, ignore à peu près complètement, *Mediolanum* avait élaboré des formes particulières, et le plus souvent différentes de celles qui se contraignent normalement à Rome. Ainsi, les baptistères « ambrosiens », les basiliques de Sainte-Thècle, de Saint-Laurent, des Saints-Apôtres, de Saint-Simplicien reflétaient des formes de l'Asie Mineure, de la Grèce, de Byzance, de l'Afrique du Nord, peut-être même de la Syrie; ces formes n'étaient pas du tout romaines, même si elles n'étaient pas entièrement inconnues à Rome, où elles avaient été importées, mais bien moins largement.

Ce fait mérite d'être replacé dans un plus vaste ensemble, à côté des rapports récemment découverts entre l'architecture de ce temps en Gaule (Autun, Glanfeuil), en Espagne et ailleurs, et la Grèce, l'Asie Mineure, l'Afrique du Nord. Ainsi, à notre avis, pourrait être trouvé un terrain d'entente, un premier indice d'équilibre acceptable entre la thèse des partisans intransigeants de l'Orient et son opposée, celle des partisans intransigeants de Rome. Il ne s'agit pas ici, en effet, de refuser au génie romain le mérite d'avoir découvert et répandu d'importantes nouveautés architecturales, mais plutôt de reconnaître au Proche-Orient celui de les avoir reprises et développées dans le cadre du nouvel État d'inspiration hellénistique, fondé par Dioclétien, qui rendit possible dans les nouvelles capitales périphériques de l'Empire, vierges d'une tradition millénaire, la floraison d'idées nouvelles.

C'est donc sous cet angle qu'il conviendrait d'envisager l'étude des rapports artistiques entre Milan et l'Orient, entre l'art « périphérique », plutôt qu'oriental, que ces deux régions (et pas seulement elles) représentent. En ce qui regarde Milan et l'Orient, ces rapports ont certainement été rendus plus intimes par la suprématie que l'on reconnaissait à l'église grecque, préceptrice de celle d'Occident, au temps de saint Ambroise; et rien ne les fait mieux ressortir que le contraste de Saint-Vital de Ravenne avec Saint-Laurent de Milan. Le premier, quoique postérieur, ne dérive pas de l'autre, justement parce que Saint-Laurent représente une idée courante dans l'Empire au iv^e siècle, alors que Saint-Vital reflète une tendance byzantine précise : tous deux remontent à une source commune, mais par des voies différentes. Notons bien que ce patrimoine de formes architecturales éla-

borées dans la « Liguria » romaine ne suivit pas la cour lorsqu'elle se transféra de Milan à Ravenne, au début du v^e siècle : la région de Milan resta un carrefour des idées qu'échangeaient l'Orient et l'Occident.

Ainsi s'explique, compte tenu des précédents du iv^e siècle, qu'on ne réussisse à trouver ni à Pavie, ni à Milan, ni ailleurs en Lombardie, aux vi^e et vii^e siècles, aucun rappel probant de l'art de l'exarchat, à côté de tous ceux qui renvoient, comme on l'a vu, à Byzance et à la province byzantine; de même, l'accueil réservé en Lombardie au vii^e siècle à la culture grecque et aux influences venues de Syrie et d'Égypte devient explicable.

L'architecture paléochrétienne, que nous connaissons mieux parce qu'elle a été mieux respectée par le temps, permet donc de se représenter ce que put être l'architecture des siècles qui la suivirent immédiatement; elle montre une fois de plus que les idées qui ont fécondé l'Occident et sur lesquelles a reposé l'architecture occidentale durant les siècles qui se trouvent à cheval sur le premier millénaire passaient normalement par la Lombardie, *in antiquo* déjà, et ensuite pendant les siècles les plus obscurs. La découverte — d'une portée incalculable — de Castelseprio, aussi bien que les dernières études sur les marbres, les stucs, l'orfèvrerie du vii^e siècle en Italie du Nord semblent confirmer ces apports essentiels de l'Orient méditerranéen que mettent en lumière les traces de l'architecture et de la peinture de cette époque. Kautzsch lui-même, tout en restant fidèle dans sa dernière étude sur ce sujet⁽¹⁾ à la thèse de la présence de tendances germaniques dans les thèmes « lombards » de l'Italie du Nord, ne contredit pas l'apport oriental, que par ailleurs confirment de manière précise et éclatante les plus récents travaux de M. Åberg. Celui-ci voit, dans la première culture lombarde en Italie, la rencontre de ce qu'il appelle le style nordique primitif zoomorphe avec l'entrelac « brisé » dérivé de l'art copte que les Irlandais placent à l'origine de leur culture figurative, et il confirme l'origine byzantino-syriaque des pièces d'orfèvrerie de Monza.

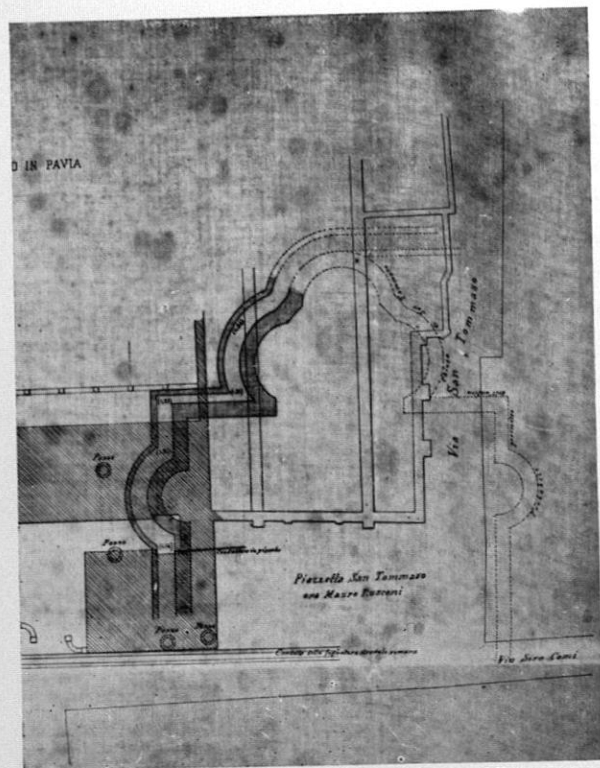
Ces conclusions sur les rapports des thèmes décoratifs de l'art lombard au vii^e siècle avec ceux de la Méditerranée orientale (de l'Égypte en particulier) ne pouvaient être amenées que par une très vaste connaissance des cultures figuratives qui, aux vii^e et viii^e siècles, peuplaient l'Orient et l'Occident méditerranéens; ainsi l'apparition, au siècle suivant, de notables affinités entre les thèmes décoratifs utilisés en Lombardie et ceux que l'on retrouve en Northumbrie fait ressortir leur provenance commune de la Syrie qui restait, même après la conquête islamique, curieusement fidèle à son mode d'expression particulier, dérivé de l'antiquité classique. L'art syriaque est justement, pour Åberg, celui qui a provoqué, au viii^e siècle, la transformation de la sculpture à entrelacs et en même temps celui qui a inspiré, toujours au même siècle, les stucs de Cividale; sur ce point, les références de style ne pourraient être ni plus précises ni plus convaincantes.

Pour revenir au vii^e siècle, les contacts avec Byzance, la Syrie et l'Égypte remarquables dans les constructions lombardes de ce temps ne doivent donc plus nous surprendre : la raison en est évidente, après les nouveaux témoignages que nous avons réunis ici.

Milan, avril 1951.

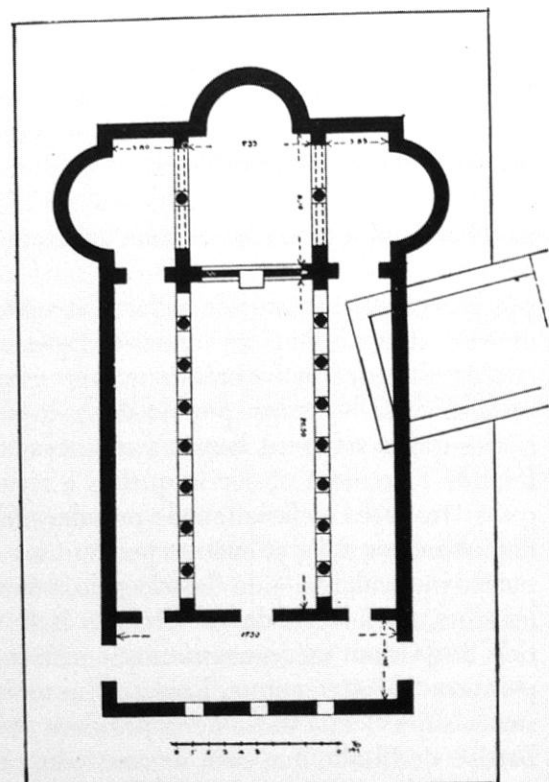
Edoardo ARSLAN.

⁽¹⁾ R. KAUTZSCH, « Die langobardische Schmuckkunst in Oberitalien », in *R. m. Jahrb. für Kunstgeschichte*, V, Vienne, 1941, p. 3 et suiv.



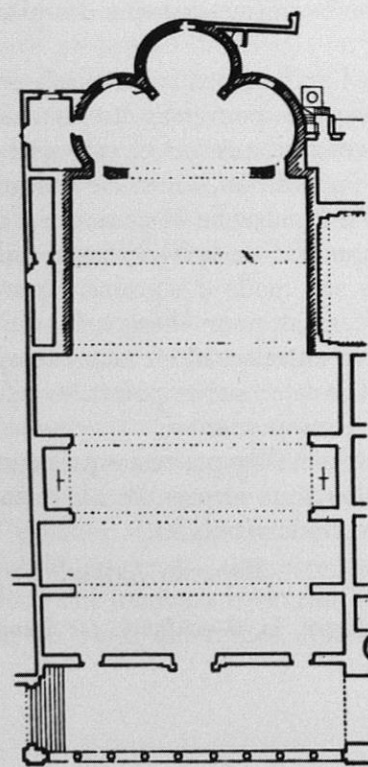
1

Pavie. Plan d'une église retrouvée dans le sous-sol.



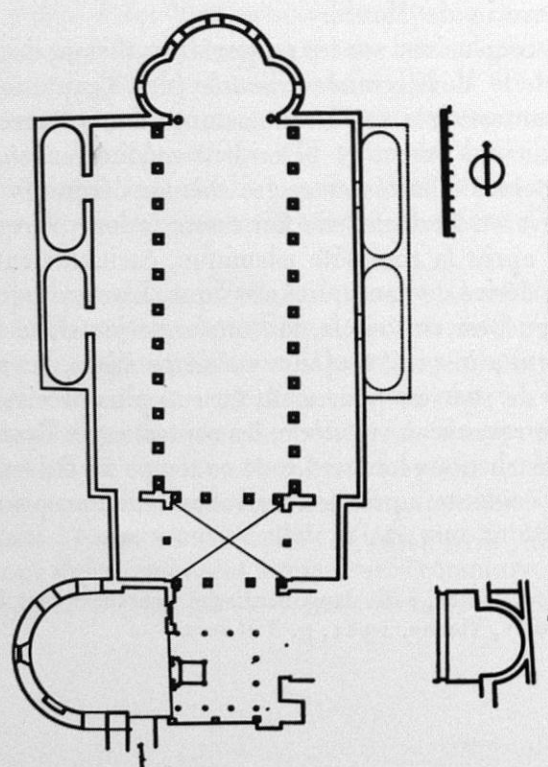
2

Dodone. Basilique.



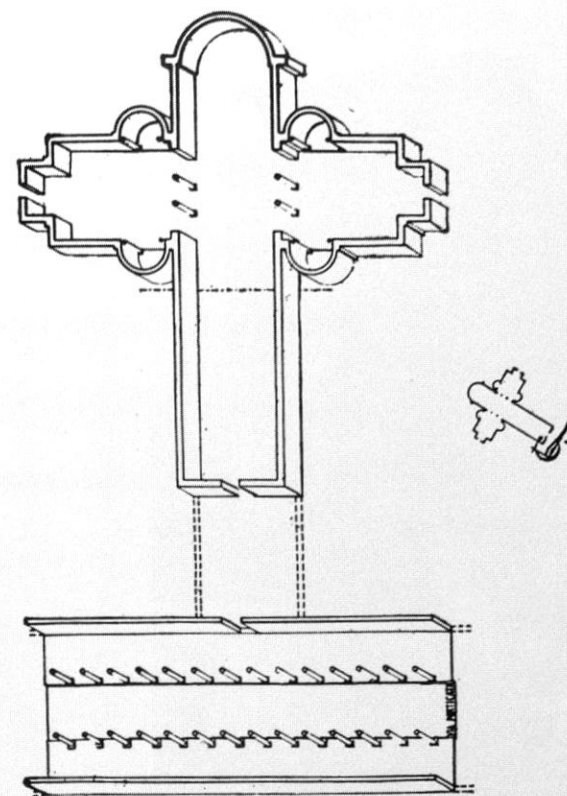
3

Vercil. Église de la Trinité.



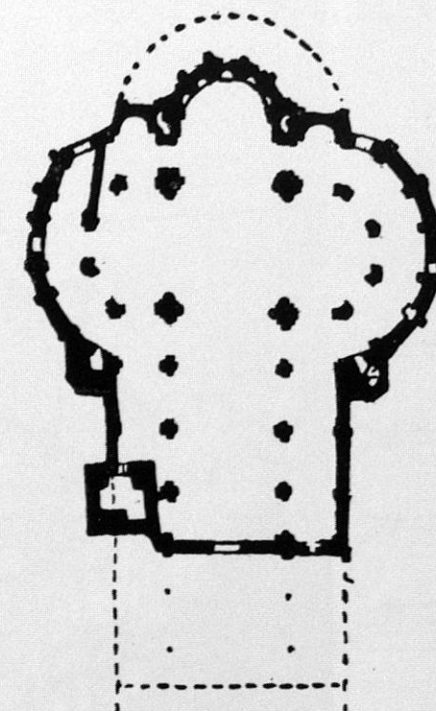
4

Cimitile. Basilique.



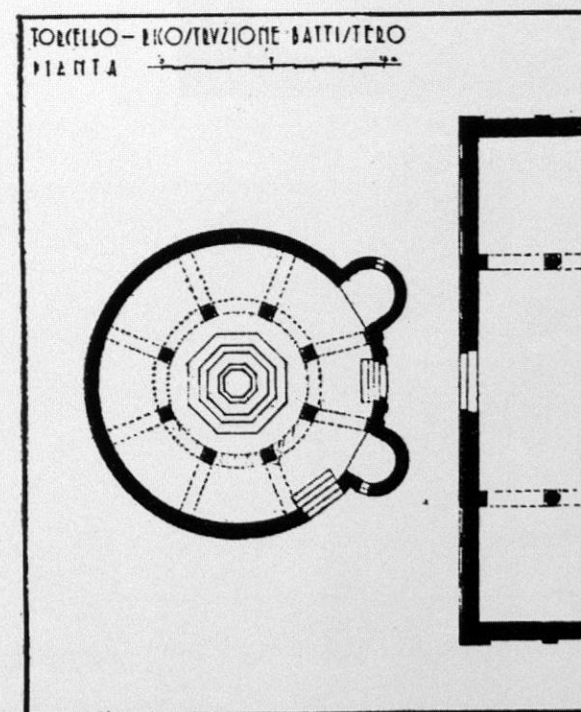
1

Milan. Saints-Apôtres.



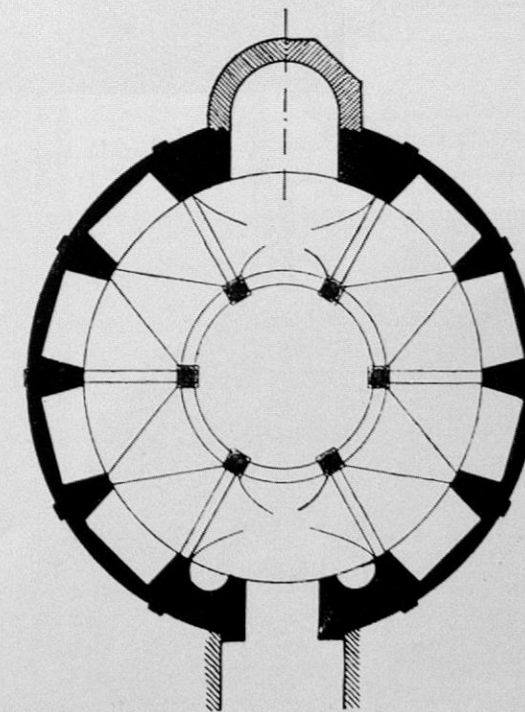
2

Compiègne. Sainte-Euphémie.



3

Torcello. Baptistère, d'après Forlati.



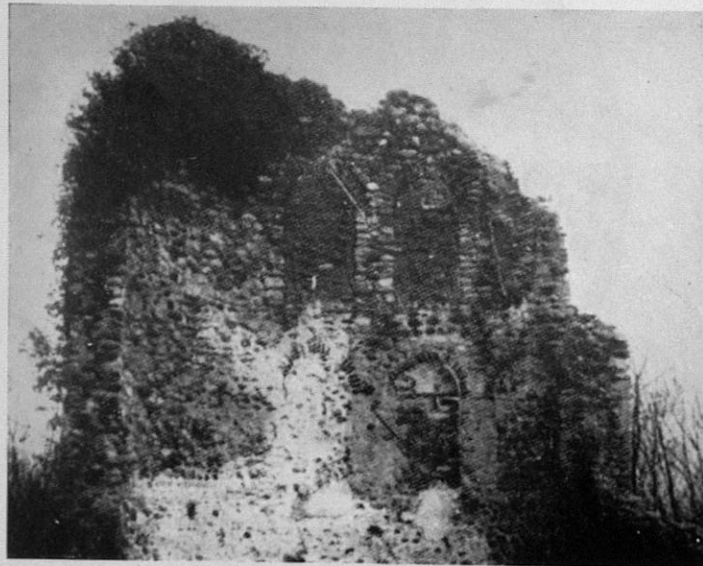
4

Pavie. Santa-Maria in Pertica.



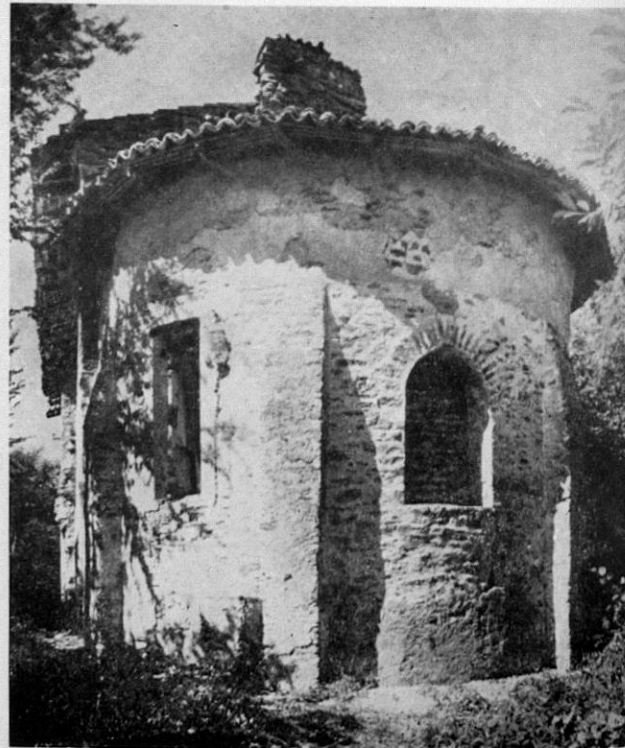
1

Milan. La tour carrée du Monastère Majeur.



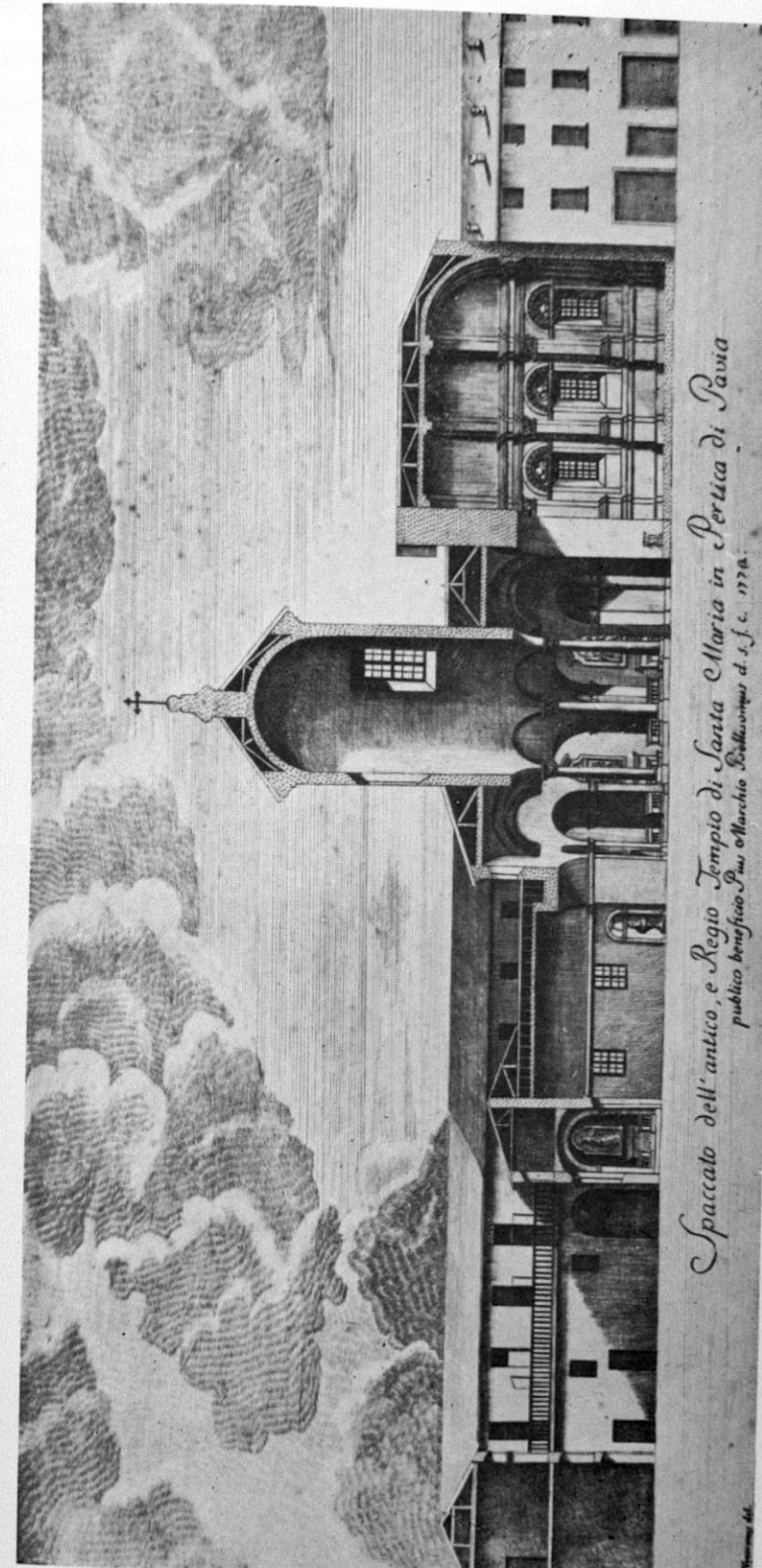
2

Castelseprio. Saint-Jean-l'Évangéliste. Ruines de l'abside.



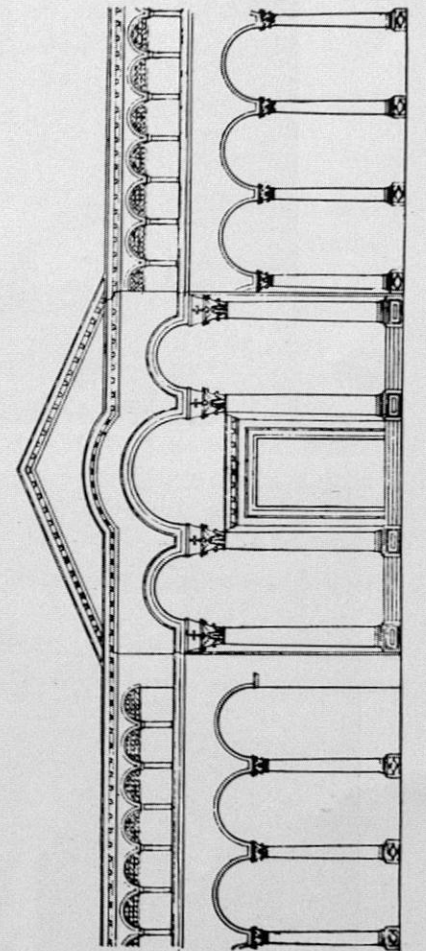
3

Castelseprio. Santa Maria foris portas. L'abside.



*Spaccato dell'antico, e Regio Tempio di Santa Maria in Pertica di Pavia
pubblico beneficio. Per il Marchese Bellavista d. d. c. 1778.*

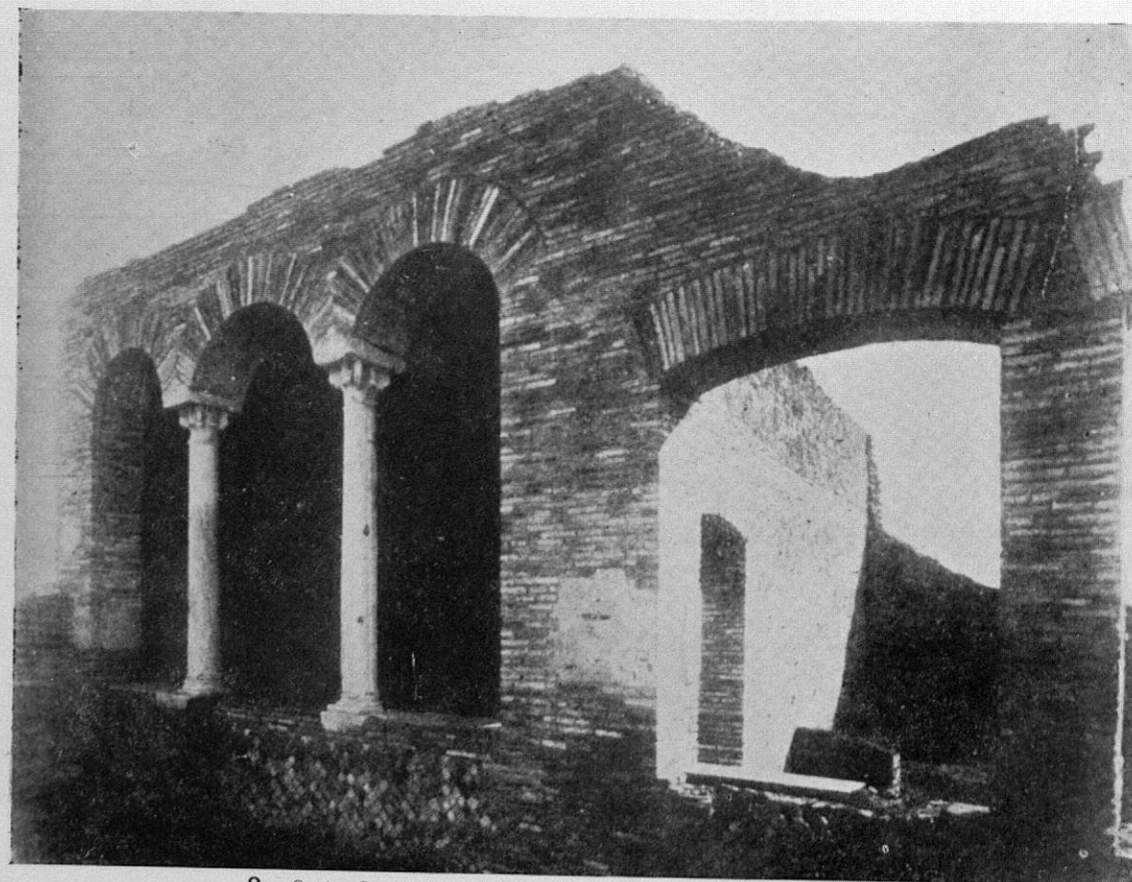
1. Pavia. Santa Maria in Pertica.



2. Ravenne. Palais de Théodoric, d'après E. Dyggve.



1. Saranda (Albanie). Ruines.



2. Ostie. La Maison d'Amour et Psyché, d'après Becatti.

UN NUOVO ELEMENTO DI DATAZIONE DEGLI AFFRESCHI DI CASTELSEPRIO

DI

GIAN PIERO BOGNETTI

Come è noto esiste su questi affreschi un graffito del tempo di Arderico, che fu arcivescovo di Milano subito prima della metà del sec. x, ma ciò non vale che come un termine *ante quem* ⁽¹⁾.

C'è tra gli studiosi una corrente che, richiamando il fatto che Milano (nella cui diocesi è Castelseprio) si dimostra durante i sec. iv e v un centro artistico notevole (mosaici; avorii paleocristiani, etc.), inclina a ritenere che si tratti di un prodotto di una continuità artistica locale ⁽²⁾.

Più fondata pare però l'opinione che si tratti di un pittore venuto dalle regioni bizantine di lingua greca, cioè da un mondo che contava grandi città e continuità effettiva della società antica; ma questo non orienta ancora circa la data degli affreschi, perchè la presenza qui di un artista bizantino, ben spiegabile per sec. vii e viii ⁽³⁾ non sarebbe impossibile nemmeno per sec. x, cioè in corrispondenza alla così detta «rinascenza» verificatasi sotto la dinastia «macedone» degli imperatori d'Oriente ⁽⁴⁾.

Molto importante, per le ragioni di cui diremo, la scelta tra queste due datazioni, si disputa principalmente su questi tre elementi: lo stile degli affreschi, l'iconografia, e i caratteri paleografici delle scritte in bianco che si leggevano su di essi (pl. XLVII, 1, 2). Giova il confronto con scritte su affreschi di S. Maria Antiqua di Roma, del sec. vii o dei primi anni del sec. viii ⁽⁵⁾.

Qualcuno potrebbe però scartare questo terzo elemento, sostenendo che durante la

⁽¹⁾ Trascrizioni dei graffiti in BOGNETTI, CHIERICI, DE CAPITANI, *S. Maria di Castelseprio*, Milano, 1948, tav. XI, cf. p. 343 sg. Si attende un lavoro sui graffiti da parte del prof. Natale dell'Archivio di Stato di Milano.

⁽²⁾ GIACOMELLI, in *Felix Ravenna*, 1950, p. 58-76; cf. FIOCCO, *Arte Medioevale in Alto Adige*, in *Arte Veneta*, III, 1949, p. 171.

⁽³⁾ Cf. *S. Maria di Castelseprio*, p. 205 sg., 211 sg., 237 sg., 263 sg.

⁽⁴⁾ WEITZMANN, *The fresco cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton, 1951, p. 92 sg.

⁽⁵⁾ Le scritte sono oggi quasi completamente smarrite. Oltre le due qui rip. odotte, vedasi in *S. Maria di Castelseprio*, cit., tav. XLVII, LII, LXV b. — Il «ductus» è certamente pieno di spontaneità anche in certi particolari che smentirebbero l'imitazione. Cf. DE GRÜNEISEN (e FEDERICI), *Sainte-Marie-Antique*, Roma, 1911, *Album Epigraphique*, tav. XX, 12.

«rinascenza macedone» come si imitavano le arti dei secoli migliori, se ne potesse, da parte di chi mostrava così fervido ossequio al classicismo, in qualche caso riprodurre anche la scrittura⁽¹⁾, al modo che, nella «rinascenza carolingia», si era fatto per i più eleganti caratteri epigrafici dell'antichità.

Ridotta così la discussione allo stile e all'iconografia, è naturale che essa si accanisca, perchè se gli affreschi datassero dal sec. VII od VIII sembrerebbe menomata una delle caratteristiche che, per l'alto medioevo bizantino, si ritengono esclusive della «rinascenza macedone» cioè la diretta ricerca di modelli nelle opere d'arte del periodo pagano o tutt'al più dei sec. IV e V, dai quali verrebbero, per imitazione, l'iconografia e lo stile classicheggianti, che si ammirano, per esempio, nel Salterio greco 139 della B. N. di Parigi.

Se, in altre parole, non si attribuisse Castelseprio al sec. X, non ci sarebbe che da affermare una inaspettata continuità dell'arte classica in Oriente, accanto a stili diversi, di cui ci son noti gli esemplari; oppure da supporre l'esistenza di una rinascenza, di forse tre secoli anteriore a quella macedone, sfuggita finora per il suo carattere parziale, per la scarsità delle opere superstiti e per la sua breve durata (stroncata cioè da grandiosi avvenimenti politici e religiosi), nonché per il rapido degenerare di quello stile, subito dopo, al contatto di altri stili e di ambienti artistici popolareschi.

Qualcosa di simile era veramente già stato sospettato o prospettato subito prima del ritrovamento di Castelseprio; ma era una polemica impostata in modo assai audace, perchè si partiva da una datazione al periodo preiconoclastico delle miniature del Salterio parigino greco 139 e del rotulo di Giosuè, alla Vaticana, le quali non si possono invece togliere, nel giudizio dei più, al periodo della «rinascenza macedone»⁽²⁾. La migliore interpretazione di quest'ultime opere d'arte lie definisce, è vero, delle copie di opere assai più antiche, alle quali pure, in modo però più frammentario e facendovi meglio sentire la opacità e ineleganza dello stile del nuovo tempo, avrebbero attinto altre miniature di quel periodo, come il codice parigino del Gregorio di Nazianze, o la Bibbia di Leone. Ma accettata l'idea che si trattasse di copie o che comunque si attingesse a dei modelli, non si era portata una prova sufficiente che quei modelli potessero essere non già del sec. III-V, ma del VII e persino dell'VIII, cioè immediatamente anteriori — per quel che riguarda l'iconografia sacra — all'arte iconoclastica.

Più disorientati ancora si potrebbe rimanere, a tutta prima, di fronte alla soluzione proposta dal Grabar per la datazione di Castelseprio. Ma giacchè crediamo che egli abbia individuato veramente l'elemento che permette di uscir dal soggettivo, dal punto morto, in cui si era ormai ridotta la questione, non si può accennarvi senza premettere una parola di ammirazione per la funzione sempre chiarificatrice che adempie la scuola francese.

⁽¹⁾ Importante però il parere dell'illustre paleografo E. A. Lowe, che escluderebbe una datazione al sec. VIII-X. Cf. MOREY, *Castelseprio and the Byzantine «Renaissance»*, in *The Art Bulletin*, sett. 1952, vol. 34, n. 3, p. 194.

⁽²⁾ Per tutta questa questione, vedine l'aggiornata notizia, in MOREY, *loc. cit.*; si aggiungano, in senso contrario alla tesi del Morey, ma con sostanziale dissenso anche da quella del Weitzmann, le osservazioni di DE FRANCOVICH, *L'Arte siriana e il suo influsso sulla pittura medioevale nell'Oriente e nell'Occidente*, in *Commentari*, II, p. 82, n. 2.

Si può apprezzare il fatto che essa abbia tardato a pronunciarsi fin tanto che, con acume cartesiano, ha ravvisato l'argomento che può far riesaminare *ab imis* ogni posizione preconcepita. Se il risultato differirà in parte dalle provvisorie conclusioni, abbozzate dal Grabar, il merito principale del progresso fatto dalla questione dipenderà egualmente da lui.

Il Grabar, adunque, non si sente di distaccare l'arte di questo affresco dalla corrente della «rinascenza macedone»; soltanto, considerate le opere magistrali, eppur più fredde, del Salterio parigino e del rotulo di Giosuè, vorrebbe assegnare a Castelseprio quasi la funzione di avanguardia, di immediato precedente⁽¹⁾. L'artista greco, anzi legato alla scuola di Costantinopoli — perchè tale rimane anche per Grabar — sarebbe giunto in Italia forse sul declino del sec. IX, e qui, se non interpreto male il suo pensiero, avrebbe preso (dai suoi colleghi, pittori della tarda scuola carolingia, e forse dalla volontà del committente) non solo qualche particolare iconografico che al Grabar sembra tipicamente occidentale (per esempio l'aureola del Gesù Bambino dietro la quale traspare e sporge alquanto la croce, sottile e terminata quasi da una capocchia da chiodo; o le figure, come il Simeone della Presentazione, con una mano scoperta e l'altra velata da un lembo dell'abito) ma addirittura l'impiego del ciclo dell'Infanzia di Gesù come soggetto di decorazione di un'abside di chiesa (cosa che il Grabar non escluderebbe, in linea di possibilità anche per l'Oriente nella fase preiconoclastica, ma che egli non può ivi ammettere per l'età posticonoclastica)⁽²⁾.

Il Meyer Schapiro⁽³⁾ ha rivolto, mediante concreti esempi, alcune obiezioni tanto all'argomento della occidentalità dell'aureola, quanto a quello della mano svelata, e dovremo più sotto considerare anche noi la cosa. Ma, frattanto, è piuttosto sulla deduzione di carattere cronologico, che il Grabar ne ha tratto, che conviene brevemente ragionare.

Posto che tutte e tre quelle peculiarità «occidentali», che il Grabar ha segnalato, non si limitano all'età carolingia ma sopravvivono in quella ottoniana, quale ragione vi sarebbe, da questo punto di vista, per pensare che l'artista giunto dall'Oriente e così influenzato dall'ambiente occidentale dovesse appartenere alla fine del sec. IX, e non piuttosto ai decenni più prossimi alla metà del sec. X? In quest'ultima ipotesi egli potrebbe essere non già un precursore ma piuttosto un contemporaneo o un perfezionatore dell'arte dei miniatori del Salterio di Parigi e del rotulo di Giosuè.

⁽¹⁾ GRABAR, *Les fresques de Castelseprio*, in *Gazette des Beaux-Arts*, VI, pér. XXXVII, 1950, p. 113. «Nous pouvons donc, à Castelseprio, avoir affaire à des peintures d'inspiration antique qui, au lieu de refléter l'art constantinopolitain du X^e siècle, que nous connaissons par les miniatures, en représentent les antécédents plus ou moins immédiats.» Il Grabar ammira le pitture di Castelseprio come l'opera di un grande artista (forse l'unico rivelatosi per questo stile altomedioevale). Per diminuire certa apparente analogia col colore delle miniature, che le fotografie giustificerebbero, si tenga presente come tutte le pubblicazioni finora avvenute si basino su fotografie degli affreschi fatte dopo averli inumiditi per meglio far risaltare i particolari; donde il tono artificiosamente scuro.

⁽²⁾ Ivi, p. 114.

⁽³⁾ MEYER SCHAPIRO, recens. a Weitzmann, *op. cit.*, in *The Art Bulletin*, giugno 1952, XXXIV, 2, p. 156.

Ma se si insiste nell'anticipare il classicismo di Castelseprio al sec. IX, si confuta, con ciò, tutta la successione stilistica dei manoscritti miniati della rinascenza macedone, così come l'ha prospettata, in base anche a solidi elementi di datazione, il Weitzmann, il quale mettendo in progressione successiva il Gregorio di Nazianze (che è degli ultimi decenni del sec. IV) la Bibbia di Leone, pur essa di quel tempo, e infine il Salterio parigino ed il Rotulo, ha fatto rilevare che dal punto di vista stilistico e iconografico, il « classicismo » ellenistico di quest'arte andrebbe aumentando e raffinandosi man mano si procede nel tempo. Questo progressivo incremento andrebbe spiegato con molti fattori, non escluso il gusto personale dell'imperatore Costantino VII Porfirogenito e quel sempre più consociato programma imperialista che, in armonia coll'ideale dell'antica potenza, faceva prediligere le stesse figure dell'arte antica, attinte persino ai monumenti pagani.

Ma è proprio quel non poter derivare da una imitazione fredda, calligrafica, come quella delle miniature anzidette (tanto meno da quell'altre che fan già sentire il peso del Medioevo), quest'arte, pervasa dal senso di spontaneo, vissuto classicismo, quest'ellenismo alessandrino dello stile che si nota in Castelseprio (la testa dell'angelo nel sogno di Giuseppe; gli sfondi architettonici; la ispirata immediatezza delle sinopie di preparazione), quello che costringe il Grabar a scorgere in Castelseprio piuttosto un precedente che una forma più matura, rispetto alle miniature più classicheggianti della scuola costantinopolitana. Donde l'attribuzione alla fine del sec. IX.

Per aiutare a risolvere una contraddizione, che io vedrei implicita, si vorrebbe in questo caso poter rendere più concreta ancora la sua tesi, rivolgendogli ulteriori domande.

Si tratterebbe di una resurrezione del classicismo avvenuta dapprima tra i grandi decoratori ad affresco, e passata poi, per stentata penetrazione, alla decorazione del libro? Mi sembra che la funzione di necessaria ispiratrice, attribuita all'arte dell'affresco in confronto di quella della miniatura (funzione possibile alle origini lontane e ancor possibile nell'arricchimento dei particolari), verrebbe smentita, in questo caso, da opere della stessa rinascenza come il rotulo di Giosuè, perchè a parte il carattere intrinseco di illustrazione di un testo, proprio di quella iconografia, l'analogia del carolingio Salterio di Utrecht (sec. IX) palesemente ispirato all'antico, ci conferma che simile genere di illustrazioni cicliche a semplice tratto, o per le meno monocrome, aveva, per i libri sacri, i suoi diretti precedenti nel periodo preiconoclastico se non addirittura paleocristiano. Il rotulo del sec. X doveva derivare da rotulo tardo antico o per le meno del tempo di Giustiniano o di Eraclio⁽¹⁾ e non da un recente affresco.

O attribuendo ai dipinti di Castelseprio — nei quali ricorrono particolari occidentali — una precedenza sull'arte del Salterio greco, il Grabar sospetta forse che, addirittura, la resurrezione dell'antica arte ellenistica abbia potuto ricominciare nelle riconquistate provincie bizantine dell'Occidente, come ad esempio la Puglia, rioccupata da Basilio I, dove appunto sarebbe stato più facile l'incontro degli elementi greci con le estreme progagini dell'arte carolingia (S. Vincenzo al Volturno, etc.) e dove l'arte « greca »,

⁽¹⁾ Per riscontri iconografici e stilistici di singole figure del rotulo in piatti argentei del sec. VI-VII cf. DE FRANCOVICH, *op. cit.*, fig. 19-21, tav. IV.

tipo Castelseprio, avrebbe perciò assunto talune particolarità occidentali poi cadute nel suo procedere verso l'Oriente? Non saprei attribuirgli questa ipotesi, poichè va tenuto conto che la riconquista di Bari risale appena all'875, e la rozza pittura « basiliana » che più tardi vi fiorisce non qualificerebbe questa terra (secondaria, marginale, già occupata da Longobardi e da Arabi) come la culla appunto di un'arte ellenistica così raffinata e capace di tanto trasfigurare in senso classico le espressioni periferiche e già degeneri dell'arte carolingia. Il moto fu allora da Oriente verso Occidente.

Vedrei quindi più logico o di ridurre nuovamente l'ipotesi del Grabar entro gli « schemi » per così dire della « ortodossia » tradizionale tra gli storici dell'arte bizantina, e ben rappresentata dal Weitzmann e dal Nordenfalk, datando quindi gli affreschi di Castelseprio il più tardi possibile (cioè fin dove lo consentono i gralliti menzionanti Arderico), oppure mi augurerei di vedergli svolgere fino in fondo quanto la sua fine sensibilità critica, a proposito delle fonti dell'arte carolingia, ha fatto intravedere a lui, e che, per citare un altro eminente francese, mi sembra già risolto, nel senso da me condiviso, nell'opinione espressa dall'Hubert⁽¹⁾.

Il Grabar stesso scrive: « Malgré leurs exagérations célèbres, les Carolingiens ont cultivé avec emphase ce que Castelseprio contient en germe : la spiritualisation de l'image de l'homme, démarche qui plus tard sera « canonisée » par l'art du moyen âge en Occident ».

Non si è già molto innanzi, con questo, sulla via di ritenere che Castelseprio preceda i Carolingi? Due « dinamismi » simili, ma indipendenti? E se si trovassero tra loro coincidenze iconografiche, ignote alla « rinascenza » bizantina?

Non a caso è stato il Grabar, espertissimo a cogliere ogni variante rispetto all'iconografia bizantina, che si è accorto per primo di ciò che, nelle pitture di Castelseprio, il diligente trascrittore dei dipinti, il pittore Cavallari, aveva così esattamente rilevato: cioè che il Bambino Gesù ha, in tutte e tre le immagini, un'aureola che lascia trasparire, dietro di sé, una sottile croce, di colore scuro⁽²⁾, le cui tre braccia visibili oltrepassano di un buon pezzo la circonferenza dell'aureola stessa, e terminano con una specie di capocchia da chiodo.

Il Grabar riscontra una simile croce, oltrepassante il nimbo, tanto nell'arte carolingia che in quella ottoniana. Soltanto però per quest'ultima egli dava un esempio: e si trattava di una miniatura di Salisburgo o di Ratisbona che — come a Castelseprio — rappresentava una Presentazione al Tempio.

Pur trattandosi di arte occidentale si sente in quella miniatura un certo sapore bizantino, derivato cioè da un modello più tardo e diretto; Simeone — a differenza che a Castelseprio — ha ambedue le mani velate; però la crocetta — in color chiaro, a dir vero, ma forse per cavare sul fondo che lì è scuro — sporge dal nimbo, con braccia sottili, terminate

⁽¹⁾ *Bulletin de la Soc. nat. des Antiquaires de France*, 1948-1949 (6 juin 1949), p. 192.

⁽²⁾ Non si tratta della sinopia, cioè del disegno di preparazione, che sia divenuto trasparente per cadere di una rifinitura a calce, in tono chiaro, giacchè, p. es., l'aureola serba la circonferenza bianca, di rifinitura, nello stesso spazio dove esiste l'esile braccio nero della crocetta. Insisto su questo, perchè il Meyer Schapiro ha pensato a derivazione da raggi luminosi.

con una capocchia, come a Castelseprio⁽¹⁾. Quella miniatura, tardo ottoniana, è forse assegnabile più al sec. XI⁽²⁾ che al X.

Il Meyer Schapiro ha per suo conto cercato di concretare quel riferimento del Grabar all'arte carolingia, ed è riuscito ad elencare più miniature dove il tipico nimbo ricorre. Tra esse c'è una miniatura del Salterio di Stuttgart, dove le braccia della croce presentano quell'elemento terminale trasverso che somiglia a una capocchia⁽³⁾; mentre ben tre esempi di croce oltrepassante si numerano nell'Evangelario di S. Medardo di Soissons, circa dell'827, di cui più diffusamente ci occuperemo.

Ma, oltre gli esempi occidentali, il Meyer Schapiro ne indica uno che addirittura è in manoscritto greco sicuramente orientale e che appartiene al sec. VI, cioè la Genesi di Cotton⁽⁴⁾.

Con questo sarebbe eliminata l'idea che si tratti di una particolarità occidentale; se mai si dovrebbe dire che essa, rara in Oriente, non vi si è riprodotta nel periodo posticonoclastico, mentre, pur non divenendovi diffusissima, aveva preso piede in Occidente.

Senonchè la cortesia di André Grabar mi sottopone una obiezione a cui non si può forse trovar risposta che mediante una più complessa serie di osservazioni. Il Grabar fa notare che mentre le aureole di Castelseprio (del Salterio di Stuttgart, e di Ratisbona) sono filiformi, quasi a raggio se si astrae dalla piccola capocchia in cui terminano, la croce del Cotton ha carattere, per così dire, monumentale. Dato che relativamente sottili e affatto semplici si presentano pure le croci del Cristo nelle tre vignette dell'Evangelario di Soissons, che sono, a quel che pare, la prima apparizione nell'iconografia carolingia, non si dovrebbe dedurre che si tratta di due manifestazioni indipendenti, aventi probabilmente una diversa base simbolica?

Malgrado però la loro sottigliezza, le croci di Castelseprio non possono essere interpretate come una deformazione di un semplice raggio di luce⁽⁵⁾. Ugualmente, il nimbo del Cristo con la Samaritana, nell'Evangelario di Soissons (pl. XLVIII, 1), è di tinta scura e ha, rispetto ai personaggi, uno spessore, una robustezza che non va attribuita soltanto all'impossibilità materiale del pennello di tracciare un tratto più sottile, visto che di questi ne ricorrono parecchi nell'ombreggiatura dei panneggi. Una croce solida quindi che in uno stile più orientalizzante ed ornato può ben trasformarsi in una croce gemmata o «monumentale».

Notiamo inoltre che nello stesso ciclo di Castelseprio il nimbo crucigero del Pantocratore (sia pure, come diremo, derivato da altre fonte iconografica) ha, dentro la circonferenza, una croce larga, a doppio contorno, cioè partecipante, sotto questo aspetto, dei caratteri della croce monumentale; mentre è solo per Gesù Bambino, la croce sottile. E

⁽¹⁾ GRABAR, *op. cit.*, p. 113, fig. 7 (New York, Morgan Library, ms. 780).

⁽²⁾ MEYER SCHAPIRO, p. 136, n. 53.

⁽³⁾ MEYER SCHAPIRO, p. 156, n. 56. Qualche contatto iconografico tra questo Salterio e Castelseprio, ma con differenza sostanziale di intonazione e stile rileva il M. S., p. 163.

⁽⁴⁾ *Loc. cit.*, p. 156, n. 54.

⁽⁵⁾ *Cf.* n. 3.

così pure il nimbo che circonda la stella, sopra la Natività, ha una grande croce luminosa oltrepassante.

Analogamente, se nel periodo ottoniano la miniatura di Ratisbona ci mostra ancora un nimbo di Gesù Bambino con croce oltrepassante assai sottile, nello stesso periodo specialmente gli avorii ci fan conoscere, per il Cristo adulto, croci oltrepassanti di carattere decisamente monumentale, o quanto meno richiamanti le gemmate croci votive sul tipo di quelle che si riscontrano nell'oreficeria bizantina ed in quella longobarda⁽¹⁾.

Non abbiamo quindi che da richiamare quanto si è notato⁽²⁾ pel ciclo iconografico dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore (sec. V) dove l'aureola del Bimbo ha la decorazione di una minuscola crocetta poggiante sul capo entro la circonferenza, laddove il nimbo del Cristo adulto nell'altra iconografia romana del tempo iscrive una croce assai robusta ed a doppio contorno. Il Bettini nota nei mosaici di quell'arco il legittimo antecedente della pittura bizantina, concetto questo che ben risponde alla circolazione delle forme prima che la depressione dell'Occidente riducesse la cosa ad un semplice passaggio da est ad ovest; e del resto questo contrapporsi di una croce astiforme per il Bimbo appena nato (Lavanda) ad una croce più ingrossata per il Bimbo dell'Adorazione dei Magi, ed infine ad una croce normale e contornata da due righe di diverso colore, per il Cristo dell'Ingresso in Gerusalemme, è progressione simbolica che si riscontra anche nei mosaici della cappella di Giovanni VII, legati sicuramente all'ellenismo bizantino-siriaco del sec. VII, ed ai quali dovremo più oltre far riferimento⁽³⁾.

Insomma, valutando, da un canto, l'ellenismo che avremo a notare nelle ricordate vignette del Soissons, e, dall'altro canto, la distinzione tra nimbo del Cristo infante (Castelseprio, Ratisbona) e nimbo del Cristo adulto, non ci sentiamo di abbandonare l'opinione del Meyer Schapiro che la croce oltrepassante il nimbo, negli affreschi di Castelseprio, sia perfettamente conciliabile — a parte ogni altro elemento — con la datazione preiconoclastica e col carattere schiettamente «oltremarino» dei dipinti stessi.

* *

L'altro elemento su cui il Grabar ha attirato l'attenzione, escludendone il carattere bizantino, cioè l'immagine di Simeone con una mano velata e l'altra svelata, si presta anche meglio ad escludere la pura occidentalità di esso, ed anzi a individuare l'orientalità dell'archetipo. Il Meyer Schapiro ha ricordato tale particolarità iconografica nei mosaici ravennati (sec. VI); si può aggiungere per il sec. VII (il tempo dei papi «Siriaci») il mosaico di S. Sebastiano in S. Pietro in Vincoli di Roma; e sebbene la trascrizione fatta dal Grimaldi del mosaico di Giovanni VII al Vaticano non lasci intravedere in modo sicuro la cosa, sembra che anche ivi il Simeone della Purificazione avesse una sola mano scoperta (pl. LI).

⁽¹⁾ Es. Avorio del sec. X, al Museo del Louvre. — Evangelario di Cassel (GOLDSCHMIDT, *German Illumination*, tav. 81).

⁽²⁾ BOGNETTI, *Aggiornamenti su Castelseprio*, I, in *Rassegna Storica del Seprio*, IX-X (1949-1950), Varese, 1951, p. 62, n. 17 (WILPERT, *Die römischen Mosaiken*, III, tav. 57-58, 63-65, 66-68).

⁽³⁾ *Ibid.*, BETTINI, p. 14 sg., 53.

Il Meyer Schapiro di fronte a questi esempi che più o meno si vorrebbero legare all'iconografia occidentale ha addotto non solo il fatto che questo particolare ricorre nella cattedra di Massimiano ma lo si trova in una miniatura bizantina del sec. XIII, che ha per soggetto anche essa la Presentazione, e in un mosaico di S. Sofia del sec. XI, ove si vede Giustiniano, offerente al Cristo, con una sola mano scoperta (ed è difficile supporre per questa più tarda iconografia un procedere da ovest verso est). Il gesto di Simeone non è propriamente di adorazione; tanto meno di offerta; e, a togliere dubbi, il codice miniato dal siriano Rabula nel monastero di S. Giovanni di Zagba in Mesopotamia, del 586, mostra, in più tavole dei Canonici, apostoli e altre varie figure del ciclo della vita del Cristo, con una mano scoperta e con l'altra coperta; come per altro appaiono gli apostoli nella « Traditio legis » di un rilievo del sec. IV a Costantinopoli⁽¹⁾.

* *

Le conclusioni, cui siamo giunti a proposito di questi due particolari iconografici hanno però, da sole, un valore puramente permissivo e non un valore cogente circa l'attribuzione del ciclo di Castelseprio al periodo VII-VIII secolo.

Infatti, allo stato nostro delle conoscenze, l'interrompersi dal sec. VI all'XI della documentazione, in Oriente, per il particolare, quivi raro in ogni caso, della mano velata e della mano scoperta, lascia il dubbio che esso vi sia riapparso per un fenomeno tardissimo di preta « rinascenza », di copia pedissequa di vecchi modelli. Vecchi di quanto?

Per la croce oltrepasante il nimbo, le prove, in Oriente, cessano addirittura col sec. VI; mentre a Castelseprio l'uno e l'altro particolare appaiono perfettamente assimilati, anzi si dimostrano « viventi » (quella splendida destra protesa di Simeone! quel drappoggio che cade elegantemente dalla sua mano sinistra) in una opera che è tutta una spontaneità di creazione.

Ci servirebbe però, a tranquillarci sulla continuità, che qualcosa di simile noi riscontrassimo, per almeno uno dei due particolari, in un'altra opera intermedia che, anche se occidentale, attingesse direttamente ad un'opera ellenistica che avesse, a suo modo, la qualità dell'arte di Castelseprio.

E questo appunto si verifica in una speciale e minore iconografia dell'Evangelario di S. Medardo di Soissons.

Per discernere nell'opera di quel miniaturista il fondo iconografico e stilistico ormai tradizionale in Occidente (cioè anche se non originariamente occidentale, ormai del tutto occidentalizzato) da quel che sarà un nuovo apporto ellenistico, scevro ancora di contaminazioni, bisogna partire dalla comparazione di due miniature, attribuite alla medesima scuola di Ada: una, appunto, dell'Evangelario di Soissons (anteriore ma forse non di molto all'827), l'altra dell'Evangelario di Godescalco, che è stato miniato tra il 781 e il 783⁽²⁾, cioè forse circa mezzo secolo prima (pl. LII, 3, 2).

⁽¹⁾ NORDENFALK, *Die spätantiken Kanontafeln*, Göteborg, 1938, Tafelband, tav. 134, 143, 144.

⁽²⁾ NORDENFALK, *op. cit.*, Tafelband, 39 a (L'Hubert, in LANTIER-HUBERT, *Les Origines de l'art français*, Paris, 1947, p. 154, accetta per l'Ev. di Godescalco (B. N., nouv. acq. lat. 1203) la datazione 779-783:

In ambedue le figure è rappresentata la cosiddetta « Fontana della Vita », e il Nordenfalk ha potuto stabilire che questi esemplari franchi dipendono da un archetipo antichissimo, generale fin dal tardo impero nell'ecumene cristiana, sebbene espansosi dalle Chiese orientali e che il Nordenfalk riconduce, anche per certi elementi decorativi alla Scuola critica di Cesarea (sec. IV); cosicchè egli può citare la figura di un padiglione del tutto simile che si perpetua in un manoscritto costantinopolitano del sec. X⁽¹⁾ e persino in uno, abissino, del principio del sec. XV (pl. LII, 1), dove, sopra e da lato del padiglione, si ravvisano le figure dei pavoni e dei galletti, e, in basso, quelle delle cerbiatte o daini che noi ritroviamo appunto nella miniature dell'evangelario di Soissons⁽²⁾. L'esistenza di un testuale archetipo orientale è, anche per questel, aggiunte, incontestabile, sebbene non sia sicuro per Nordenfalk che questi elementi accessori ci fossero già nell'esemplare di Cesarea.

Nè una novità della composizione carolingia, o comunque dell'arte occidentale, è quello sfondo architettonico, quasi una *coulisse* scenica, a pareti sghebbate o a semicerchio, che l'Evangelario di Soissons aggiunge dietro la Fontana, e che invece manca nell'esemplare di Godescalco. È della stessa natura degli sfondi che si ravvisano nel Soissons anche dietro le figure dei singoli evangelisti; e non c'è che l'imbarazzo della scelta a citare esempi da miniature non solo occidentali ma anche dell'Oriente bizantino, sicchè è ovvio di cercare da quella parte gli archetipi. Ad ogni modo lo studio dello Schlunk sulle architetture dipinte della chiesa asturiana di Santullano (sec. IX) ha, con le sue comparazioni, dimostrato che questa iconografia, comune nell'alto medioevo tanto all'oriente quanto all'occidente, deve essersi acclimatata in quest'ultimo da tempi remoti⁽³⁾.

Quindi quel che c'è di comune tra la miniatura di Godescalco e quella dell'autore del Soissons costituisce per così dire il fondo predominante, imposto ad ambedue dalla tradizione liturgica locale. È naturale che in esso sia ormai forte, dal punto di vista stilistico, il carattere occidentale.

Si osserva però già in questa miniatura del Soissons un raddolcire la composizione, una minuzie di tratti, di sfumature, che è appunto la nota personale di questo secondo pittore e rivela contemporaneamente un temperamento diverso e l'influsso di tutt'altro stile.

Anche certi particolari decorativi che da secoli hanno assunto una stilizzazione affatto di maniera, sotto il suo pennello mostrano la tendenza a trasformarsi secondo questa attitudine individuale.

Si osservino specialmente le forme, la tecnica con cui son dipinti i volatili, cosparsi in molti punti della decorazione di quei fogli, secondo lo schema tradizionale. Ve ne sono parecchi (come, p. es., i trampolieri del folio 9 v°, e le pernici del folio 11 v°)⁽⁴⁾ alle cui

e per l'Ev. di S. Medardo di Soissons ricorda il probabile dono nell'827, mentre il NORDENFALK, *op. cit.*, Textband, p. 176, giudica probabile una datazione anteriore (senza precisar di quanto), per motivi stilistici. Il confronto suo presuppone ad ogni modo l'antiorità del Godescalco.

⁽¹⁾ NORDENFALK, *op. cit.*, Textband, p. 104, fig. 2; p. 46 sgg. per l'archetipo eusebiano.

⁽²⁾ Ivi, p. 105.

⁽³⁾ SCHLUNK, *Las pinturas de Santullano*, in *Archivo Español de Arqueología*, 1952, I.

⁽⁴⁾ Cf. NORDENFALK, Tafelb., 72, 73.

silhouettes si può trovar riscontro non soltanto nel Godescalco, ma un po' in tutta la serie affine delle miniature da evangelario. Viceversa se si mette sotto la lente, ad esempio, il galletto che sta sull'alto del cornicione della citata miniatura della «Fontana della Vita», oppure il fagiano, sul cornicione inferiore, si osserva nel piumaggio una densità e una minuzie di pennellate, e nello stesso tempo una policromia che non esce sicuramente dallo sviluppo della tradizionale iconografia di questo genere di evangelari, ma mostra di essersi arricchita ed anzi trasformata sotto l'influsso di altri modelli o additittura per la dote personale di questo pittore, di voler direttamente ispirarsi al vero.

Ma c'è un altro genere di particolari, a spiegare i quali non varrebbe, appunto, questo semplice e personale senso naturalistico: alludiamo cioè alle vignette evangeliche poste sulla cornice, in alto, nelle miniature a piena pagina che rappresentano gli evangelisti, nonchè nelle gemme (quasi a modo di cammeo o di pietra preziosa incisa ad uso di sigillo) che — il motivo ha molti precedenti — adornan gli archi di quelle manieristiche architetture.

Per far risaltare il carattere addietizio, cioè il nuovo innesto ellenistico, osserviamo, a modo di esempio, anzitutto, un complesso nel quale queste figurazioni particolari sono inserite: cioè il fol. 180 v° con la figura di S. Giovanni (pl. L).

Vi è indubbia la stilizzazione, in senso occidentale e surrealista, dell'insieme della figura, come gliel'ha imposta una tradizione ormai formata. Dove il pittore è stato costretto dal modello, che ha un suo valore liturgico convenzionale, ha delineato sopra la testa di S. Giovanni un'aquila di rigido contorno, di compatto e schematico piumaggio, che proprio non ha nulla a che fare con quegli altri volatili della figura della «Fontana della Vita» di cui si parlava pocanzi. Ed anche il volto, le mani, i piedi dell'Evangelista, sono stilizzati secondo una loro eleganza di linee che tuttavia volutamente deforma la realtà, ben presente ancora, invece, nelle figurine delle due piccole scene evangeliche in margine e quasi in testa al foglio (pl. XLVIII, 2). Nè si dica che è questione di dimensioni, perchè l'altro miniatore dell'Evangelario di Aquisgrana, ora nel tesoro di Vienna, ha ben saputo mantenere nei tratti ed in tutta l'anatomia ed il panneggio dei suoi evangelisti, pur di grandi proporzioni rispetto al foglio, il gusto del realismo classico.

Neppure si deve però supporre che le scenette evangeliche e le figurine entro le gemme siano l'opera di un artista differente dall'autore principale della miniatura, perchè una osservazione delle minime rifiniture di ogni particolare della grande tavola persuade che c'è dovunque la stessa mano. Si può ad ogni modo, e ad abbondanza, comparare le analoghe vignette dei vari fogli e osservare qualche altro particolare «occidentalizzante» del codice, come per esempio nelle due Tavole dei Canonici a fol. 9 v° e 11 v°, i simboli degli evangelisti entro l'ampie lunette sopra gli archi del portico, per convenire che non è possibile fare dell'autore di questa parte della decorazione un pittore diverso dall'autore delle minuscole scene della Samaritana al pozzo (pl. XLVIII, 1), delle Nozze di Cana (pl. XLVIII, 2), etc., anche se la stilizzazione è del tutto differente.

Accertato questo, l'indagine stilistica si concentra da sè sui due ordini più piccoli di figure: quelle medie delle vignette e quelle minime delle gemme; ed a sua volta si arriva a distinguere un aspetto iconografico ed un aspetto stilistico della cosa.

Dal punto di vista iconografico non pare dubbio che l'autore abbia avuto d'innanzi agli occhi dei modelli che continuano l'iconografia paleocristiana secondo la tradizione dell'Oriente.

Prendiamo ad osservare le due vignette che dai due lati, in alto, del fol. 124 (pl. XLVIII, 3, 4) compongono la scena della Annunciazione (che noi dovremo ben tener presente per una comparazione con la scena d'ugual soggetto, dentro una della gemme). Sono nella serie delle vignette del Soissons quelle che forse meno hanno dell'ellenismo e del tardo antico. E tuttavia il tipo di angelo, ritto in piedi, lungilineo, elegantemente drappeggiato, di profilo, non ha nelle varianti di angelo annunciante miglior riscontro di quell'angelo, in una Annunciazione di S. Maria Antiqua (pl. LII, 4), appartenente alla seconda metà del VII o al principio dell'VIII, che anche il Weitzmann giudica di un buon pittore greco⁽¹⁾.

Sempre nella serie delle vignette a episodio evangelico, si osservi la figura della Samaritana al pozzo (pl. XLVIII, 1); par tolta da una miniatura o da un mosaico antico, rappresentante una mima teatrale: ed anche questa cura di rappresentare la peccatrice, concubina di sei successivi amanti, come una mima, conferma l'antichità del modello al quale l'artista si attiene. Nel vestito del Cristo con lei conversante (già apparentato a Castelseprio dalla forma dell'aureola) va pur notato il bracciale scuro, sull'omero, che ha riscontro nel vestito di Simeone, sempre a Castelseprio. Sarà dovuta alla piccolezza di queste figure, che, ingrandite qui per esser visibili nei particolari, acquistano, nella riproduzione che offriamo, una certa sommarietà, quasi compendiaria, di tratti; ma, pur rimanendo più integra la snellezza e compostezza delle forme, se ne riceve impressione analoga a quella che ci dà l'iconografia di stile ellenistico passata nell'esecuzione di pittori siriaci del sec. VI⁽²⁾. D'altronde una scena di triclino, come quella della Cena di Emaus nel Soissons fol. 180 v° non sembra di averla più incontrata in occidente dopo il mosaico della Cena di S. Apollinare Nuovo di Ravenna (sec. VI) a meno che non si pensi allo sfondo di un mosaico votivo di Giovanni VII (a. 705-707), di cui riparleremo, e che è legato a paesi transmarini.

Modelli antichi quindi, e, sotto certi aspetti, con una impronta non occidentale, sebbene in tutte e tre le figure del Cristo (Nozze di Cana; Cena di Emaus; Samaritana al pozzo) si abbia l'aureola con croce oltre passante. Il fatto stesso che questa aureola non ricorra nella iconografia grande e stilisticamente «occidentale» della prima arte carolingia, inclina a concludere, anche in questo caso, per l'origine orientale del particolare.

E poichè sembra questo il punto più opportuno per notare la cosa, richiamiamo l'analogia tra la vignetta del Miracolo di Cana, in questo Evangelario dipinto subito prima, forse, dell'827, e l'analoga ma più completa scena nella facciata aurea del così detto altare d'oro dell'arcivescovo Angilberto II, in S. Ambrogio di Milano che, nella migliore

⁽¹⁾ *Op. cit.*, tav. XI, fig. 14; p. 14 sg. l'asta con croce, tenuta dall'angelo del Soissons è uguale a quella del santo, in primo piano a destra, nell'Ascensione dell'Evangelario di Rabula.

⁽²⁾ Alludo alla genesi di Vienna e alle figure dell'evang. di Rabula meno deformate dall'influsso popolare e provinciale.

ipotesi, non può essere posteriore all'anno 859 (visto che il diploma dell'835, ad esso relativo è sospetto di adulterazione)⁽¹⁾.

Siamo, in questo senso, ancora nella piena età carolingia. Generalmente si ritiene che le tre facce argentee dell'altare, con la storia di S. Ambrogio, nonché santi ed offerenti, opera di Volvinio, differiscano per una più marcata originalità «carolingia» dalla facciata d'oro, con la storia del Cristo che qualcuno attribui persino ad un artefice bizantino⁽²⁾, ma che, comunque, pur rivelando in alcune figure l'impronta della più tipica arte carolingia, si dimostra, nel complesso della iconografia, ancor vicina a quella preiconoclastica bizantina.

Uno di quei riquadri aurei è dedicato, come dicevo, alla scena delle Nozze di Cana (pl. XLIX, 2). Qui l'episodio non ha subito, come nel Soissons, una mutilazione (nella miniatura tutto è limitato al Cristo, alla Vergine, ed ai sei orci. Invece nello sbalzo milanese, a parte l'architettura, ci sono i due servi che versano l'acqua negli orci e quello che ha porto il nappo, per l'assaggio, al maestro di tavola, il quale nella scena è la figura più prettamente carolingia)⁽³⁾. Limitandoci al Cristo ed alla Vergine si possono notare notevoli coincidenze con la iconografia del Soissons, come ad esempio il capduccio della Madonna che le fascia tutto il sottogola; e l'affinità dei gesti nei quali tuttavia s'ha pur da notare una ulteriore elaborazione occidentale, rispetto a quello che si può osservare nel Soissons. Infatti mentre nella scena milanese il Cristo ha le tre dita della destra tra loro accostate ad accennare un gesto di benedizione (consono alla più recente religiosità occidentale per riguardo al miracolo) invece nel Soissons la mano leggermente piegata ad accennare agli orci quasi in segno di un comando rivolto ai servi (qui soppressi per ragion di spazio) risponde più testualmente al dettato evangelico, che certo era tradotto in maniera più fedele nella vecchia iconografia dei cicli storici palestinesi.

Quindi, per riguardo all'opera d'arte milanese, c'è influsso, ma già più indiretto e rimaneggiato, della iconografia bizantina.

Tanto più interessante quindi che un'altra scena del paliotto, cioè l'Annunciazione (pl. XLIX, 1) risponda, non tanto nella irrequietudine dell'atteggiamento dei due personaggi, notevolmente diventati goffi, quanto nella architettura che sovrasta la Vergine, al ben tipico arco dell'Annunciazione di Castelseprio, che è, di tutti gli elementi del ciclo, il più discosto dal gusto e dalla tradizione iconografica occidentale⁽⁴⁾.

Insomma anche l'artista carolingio dell'altare milanese riecheggia un elemento (architettura) del ciclo originario che è comune con Castelseprio; al quale fa riscontro, nel Soissons, l'altro elemento dell'aureola con croce oltrepassante.

⁽¹⁾ BISCARO, *Note e documenti santambrosiani*, in *Archivio Storico Lombardo*, 1904, 2°, p. 339 e seg.

⁽²⁾ Di contro all'opinione del Deckert, che l'attribuisce ad artista greco, il DE FRANCOVICH, *Arte carolingia e arte ottoniana in Lombardia*, in *Röm. Jahrbuch für Kunstg.*, VI, 1942, p. 215, pensa a un collaboratore lombardo di Volvinio, però più aperto ad influssi bizantini.

⁽³⁾ Ivi, p. 192.

⁽⁴⁾ A questa forma di arco, come elemento tipico di Castelseprio, ha dato rilievo il MEYER SCHAPIRO, p. 149, che appunto ricorda l'altare d'oro.

Passando ora a considerare l'iconografia sulle gemme del Soissons con la decorazione monocroma (spesso in bianco; talvolta in tinta scurissima) va rammentato che, rispetto alla miniatura carolingia, la cosa non si presenta per la prima volta nella miniatura del Soissons; c'era, evidentemente, in quegli archetipi comuni cui abbiamo alluso⁽¹⁾; e, come per le figure dei volatili policromi, così per questa decorazione, la differenza dell'Evangelario di Soissons è piuttosto segnata dalla rara efficacia naturalistica e rispettivamente dall'impressionismo di quelle minuscole figurine, oltrechè dall'evidente ispirazione ellenistica di qualcuna delle scene.

Già nella tavola rappresentante S. Giovanni (pl. I.) le figurine, che cavano sul fondo curo, hanno una mirabile eleganza e nervosità di movimenti; quasi perfetti i due piccoli levrieri mentre, pur nel loro sapore più classico (nell'altro è più accentuato l'espressionismo «siriano») le due figure umane richiamano parecchio del sublime disegno del Salterio di Utrecht.

Ma quest'ultimo richiamo si fa poi più vivo in altre tavole, dove le gemme hanno una figurazione complessa (quale ad esempio la Trasfigurazione, a sei figure) di espressivo disegno nonostante la minuscolissima dimensione.

A noi preme pertanto l'osservazione di due di esse: cioè una gemma che rappresenta lo sgabello o trono dell'Etimasia, e, pur nei semplici accenni compendiali, chiaroscurali, richiama quella in Castelseprio; ed un'altra, al fol. 7, dove è rappresentata l'Annunciazione (pl. XLVII, 3), per la Vergine della quale non vedrei miglior riscontro della grande Annunciazione di Castelseprio.

Non è tanto, in questa Annunciazione, la coincidenza iconografica con lo sgabello dell'Annunciazione di Castelseprio, quanto il dinamismo che pervade ambedue queste concezioni d'arte e l'impostazione generale della scena; sebbene le minime proporzioni dell'Annunciazione del Soissons devono affidarsi al gioco delle luci e delle ombre per rendere tutta l'eleganza della composizione che nell'Annunciazione di Castelseprio si giova della policromia e della ricchezza stessa dei particolari.

Facciamo un'ulteriore osservazione: sebbene il pittore del Soissons riproduca con mano maestra le già piccole figure (taluna alessandrina ancor più che siriana) degli episodi evangelici policromi, è solo in queste minuscole figure monocrome che egli attinge il massimo dell'efficacia e della spontaneità. È in questi schizzi minimi che egli non può dissimulare la propria vera formazione stilistica.

Valutando l'iter che, nello spazio di brevi decenni e per uno stesso tipo di illustrazione liturgica, c'è tra l'Evangelario di Godescalco e questi particolari microscopici dell'Evangelario di Soissons, dovrei giudicare che, a parte l'aggiudicazione tradizionale d'ambidue alla stessa scuola di Ada, in questo secondo caso ci troveremmo di fronte ad un pittore che si adatta bensì a miniare un'opera dell'altro stile, ma che ha la tipica formazione della scuola di Reims, dove i richiami ellenistici si disponano ad un espressionismo che, senza

⁽¹⁾ A. GOLDSCHMIDT, *German Illumination*, I, tav. 43 (evangelario di Abbeville princ. sec. IX; forse dono di Carlo Magno ad Angilberto di S. Riquier); *ibid.*, tav. 40, Karlsburg, evang. Lorsch (princ. sec. IX), gemma con evangelista seduto su sgabello.

altrettale eleganza di forma, in Oriente appare piuttosto praticato dalla scuola siriana.

Senonchè la vignetta monocroma dell'Annunciazione della gemma ci sembra più vicina allo schema tradizionale dell'iconografia evangelica ellenistica di quel che non le si accosti qualunque altra figurina del Salterio di Utrecht che è opera sicuramente posteriore. Sarebbe dunque questo il ponte, pel passaggio dall'arte ellenistica a quella della scuola di Reims?

Si è disputato altra volta sul carattere forestiero o nazionale, rispetto al territorio franco, di questi iniziatori della più alta corrente d'arte carolingia⁽¹⁾. La perfezione, l'immediatezza di questo disegno farebbe pensare a persona addestrata in una scuola pienamente matura, anche se poi il pittore, dimostrando in ciò la propria «classe», riesce a trasformare lo stile ellenistico secondo il temperamento che si rivela peculiare, unico, presso questi pittori carolingi e che si deve riconoscere come un dono della civiltà occidentale.

Il confronto col Tolomeo greco degli anni 812-820 (pl. LIII, 1) nel cui Zodiaco le svelte figure di animali, da paragonarsi con coeva figura carolingia (pl. LIII, 2)⁽²⁾, sono delineate con una bravura di disegno paragonabile a quella del Salterio di Utrecht e delle gemme del Soissons, lascerebbe liberi di pensare che l'iniziazione a quelle più sciolta e saporita arte del disegno che distacca l'Evangelario di Godescalco dal Soissons non sia venuta ai Carolingi soltanto da opere vecchie magari di secoli, ma da contatti con quest'altri disegnatori e miniatori « greci ».

(L'opinione del Cecchelli che collocherebbe i dipinti di Castelseprio sulla fine dell'VIII secolo si accorderebbe con queste vedute)⁽³⁾.

Il confluire, nel Soissons, di più serie di modelli, in cui accanto al classicismo alessandrino o costantinopolitano è presente l'influsso dell'espressionismo siriano, e, da un lato, l'apparirvi dell'aureola a croce oltrepassante, dall'altro il richiamo che il disegno monocromo dell'Annunciazione della gemma suggerisce all'Annunciazione di Castelseprio, costituiscono altrettante riprove che gli artisti carolingi trovavano davanti a sé, già completo, quel che per un momento si è potuto dubitare fosse — appunto in Castelseprio — il risultato di incontri che sarebbero avvenuti dopo il fiorire dell'arte carolingia, o per lo meno al momento del suo declino.

È già un risultato importante; ma non bisogna spingere le cose a ritenere che Castelseprio segni il punto in cui la pittura sacra bizantina, fuor dalle terre gravate dall'icono-

⁽¹⁾ Che arricchimenti dello schema tradizionale, sulla base di opere d'arte antica, anche non necessariamente orientali, avvenissero in quelle miniature, è comprovato dall'Hubert, il quale, a proposito di un'architettura che si riscontra in una scena della Bibbia di Moutier Grandval (British Museum, Ad. 10546) ha segnalato l'identità del motivo delle cariatidi nello spazio sopra le colonne del portico con quello del *palatium* di Teodorico nel mosaico di S. Apollinare Nuovo di Ravenna; e ha notato come quell'architettura non figuri, per scena di ugual composizione, nelle Bibbie di Carlo il Calvo e di S. Paolo fuori le mura (Bull. Soc. Antiquaires, 1948-1949, p. 167 sg.).

⁽²⁾ WEITZMANN, *Die Byz. Buchmalerei*, p. 1, «Lo zodiaco carolingio», p. 14, è da ms. di Salisburgo, dell'818 (GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, tav. 14).

⁽³⁾ CECHELLI, *Recens.*, ricca di ottime osservazioni, al libro di Weitzmann in *Byzantinische Zeitschrift*, 45, a. 1952, p. 97 segg. Discuto in altra sede la datazione dell'edificio, preferita dal Cecchelli, anche valendomi di un elemento cortesemente indicatomi dall'Hubert.

clasia, si trovava al tempo di Carlomagno, cioè che costituisse, per i greci non iconoclasti, lo «stile del giorno».

Penserei che — dato il soggetto sacro che scorgiamo in Castelseprio — ne sarebbe stata, in tal caso, più testualmente indettata l'arte carolingia, che è, invece, notevolmente eclettica nell'attingere alle correnti costantinopolitane, siriane e orientali offerte dalle opere d'arte del passato.

Non vanno persi d'occhio, piuttosto, i chiarimenti che vengono facendosi a proposito dell'arte o maniera siriana in confronto dell'arte o maniera costantinopolitana. Che sia questa la miglior guida per circoscrivere, nel tempo, l'arte di Castelseprio?

Il Piganiol, in occasione del primo mostrare, che fu fatto nella seduta della Société des Antiquaires, delle figure di Castelseprio, insistette nell'indicare i mosaici di Giovanni VII (705-707) in S. Pietro al Vaticano, come il ciclo più affine⁽¹⁾. E difatti la trascrizione del Grimaldi indica sorprendenti analogie di iconografia, di sfondo paesistico e architettonico, etc. (pl. LI)⁽²⁾. Però i frammenti che restano rafforzano questa impressione, sotto un certo aspetto, per esempio per l'intonazione chiara, e per certe coincidenze di colori⁽³⁾, ma, sotto altro aspetto, non rendono quella impressione di classicismo alessandrino, che domina invece nel dipinto di Castelseprio. Nei mosaici, ellenismo sì, ma piuttosto qua e là, nella versione e deformazione subita nell'area siriana o in altro ambiente periferico⁽⁴⁾.

Eppure c'è un elemento che non soltanto è comune tanto al ciclo di Castelseprio che a quello del Vaticano, ma costituisce la particolarità, la stranezza di entrambi, e perciò si presta a ragionarvi sopra.

È il fatto che, nell'uno come nell'altro, il ciclo storico, a figure relativamente piccole e — sia pure con la variante che ho detto — improntate ad uno sciolto ellenismo, abbia invece nel centro una icone (a Castelseprio il Pantocratore; a Roma la Madonna incoronata e orante)⁽⁵⁾ che non lega col resto, non soltanto per le dimensioni (che a Castelseprio sono di tre volte l'altre teste, e a Roma almeno di due), ma per il tipo frontale, maestoso, e di una intonazione così «bizantina» (nel senso ristretto che gli storici dell'arte danno a questa parola)⁽⁶⁾, che il Berenson, di fronte alle pitture di Castelseprio, avrebbe voluto credere ad una ridipintura della figura del Pantocratore.

Questo prevalere della icone, in maestà, sul ciclo storico in cui viene direttamente immessa

⁽¹⁾ *Bulletin*, n° cit., p. 102.

⁽²⁾ Si notino le architetture ad arco ribassato; nella scena della Presentazione e dell'Ingresso in Gerusalemme le didascalie in latino. Il paesaggio risulta meglio da una copia a memoria e dagli sviluppi dello stesso Grimaldi, pubblicati dal Wilpert.

⁽³⁾ Si noti che gli angeli avevano la stessa aureola azzurrina che a Castelseprio (in contrapposto all'aureola d'oro della Vergine) come si può osservare nel frammento trasferito in S. Maria in Cosmedin.

⁽⁴⁾ Si noti che la scena dell'adorazione dei Magi, scostandosi dalla geniale sciolta composizione di Castelseprio, distribuita su più piani, vi si conforma perfettamente a quella della parete sinistra della tribuna di S. Maria Antiqua (in senso rovesciato, come spesso avviene nel cartone dei mosaici; ivi l'aureola dell'angelo è gialla); mentre il BETTINI, *La pittura bizantina*, I. *Mosaici*, p. 52, ravviserebbero nella crocefissione, trascritta dal Grimaldi, lo schema siriano.

⁽⁵⁾ Cf. *Aggiornamenti su Castelseprio*, I, p. 55, 65, n. 54.

⁽⁶⁾ BETTINI, *op. cit.*, p. 53.

(anzichè isolarla, magari in un clipeo sorretto da angeli, o collocandola più in alto su di un campo decorativo, o circondata da figure di santi, come vien solitamente fatto), trova analogia nell'arte costantinopolitana con quanto si ha nei basamenti delle colonne di Teodosio o di Arcadio, dove l'imperatore, di maggior dimensioni, e fiancheggiato da personaggi di media grandezza, in simmetria frontale, maestatica, ha, sopra e ai fianchi, scene di movimentata e sciolta maniera ellenistica⁽¹⁾.

Una conferma quindi che anche l'analogo fenomeno nel ciclo sacro è un prodotto della sua elaborazione nell'ambiente costantinopolitano? Per la dipendenza dell'arte di Castelseprio da Costantinopoli sembrano essere un po' tutti, pur discordando sul tempo: così il Toesca, fin da principio; il Weitzmann; il Grabar; il Salmi; il Cecchelli; il Francovich.

Quest'ultimo (che data gli affreschi dal sec. VII-VIII) di fronte alla tesi del De Capitani su Castelseprio che si trattasse di opera di un «melchita» (questo fu meno notato) della Siria o della Palestina, intese precisare che la «tessitura iconografica delle pitture di Castelseprio è prevalentemente siro-palestinese» ma lo stile trova i riscontri più persuasivi nel classicismo alessandrino quale viene rielaborato a Costantinopoli. Di quest'ultimo classicismo egli dà — per altro genere di iconografia — esempi mirabili risalenti al V secolo; e ritiene che ne sia una ripresa, attingente alla sospesa tradizione locale, il classicismo postinoclastico del famoso salterio parigino greco 139; nota però subito, per suo conto, che Castelseprio non appartenerrebbe a questa rinascita del sec. X che mostra uno stento e uno sforzo ignoto a questo artefice più antico, per l'arte del quale gli torna spontaneo il paragone del classicismo dei piatti argentei, attribuiti alla Costantinopoli del tempo di Eraclio⁽²⁾.

Ragioniamo però un poco su queste osservazioni. Certa intonazione siriana, che taluno crede di scorgere nel ciclo di Giovanni VII sarebbe dunque un trasparire stilistico della iniziale tessitura iconografica siro-palestinese, o risponderebbe invece (questo credo piuttosto probabile) ad un degenerare del ciclo classicheggiante a contatto dell'ambiente provinciale siro-palestinese, dal quale l'artefice di Roma poteva provenire, allo stesso modo come ne venivano, direttamente o indirettamente, la più parte dei papi e monaci che tennero così gran posto in Roma nel sec. VII?

Ma Castelseprio, è proprio esso immune da quell'espressionismo che scosta la maniera siriana dalla costantinopolitana?

Il gruppo dei magi, l'ancella che, piegata in due in modo un po' goffo, versa l'acqua nella scena della Lavanda, soprattutto l'espressione esasperata di quasi tutti gli sguardi, anche l'impeto dell'angelo della Annunciazione e, pur nella classicità dei lineamenti, quello del sogno di Giuseppe, sono remoti da quel classicismo di Costantinopoli, di cui il Francovich riporta i saggi mirabili del sarcofago di Sarigüzel e di un frammento scultoreo di una «Traditio legis»⁽³⁾.

⁽¹⁾ DE FRANCOVICH, *op. cit.*, p. 11, che richiama analogo contrasto nel dittico di Areobindo (tav. III, p. 16).

⁽²⁾ Ivi, p. 82, n. 2.

⁽³⁾ Ivi, tav. III, p. 14; v. fig. 29.

Nella serie dei piatti trovati a Cipro, quello del combattimento di Davide e Golia contiene già però qualcosa di simile; ma, ad ogni modo, l'attribuzione esclusivamente a Costantinopoli di tutti i piatti a intonazione classica del sec. VI-VII non è giustificata nè dai luoghi di ritrovamento, nè da quel che si sa della importanza delle varie città da Tessalonica ad Antiochia ad Alessandria.

La distruzione quasi totale delle opere d'arte bizantina d'oltremare dei sec. VII-VIII, rilevata giustamente dal Weitzmann, può, per esempio, render guardinghi dal fare di una città come Alessandria l'esclusivo dominio dell'arte copta, e dall'escludere, per la chiesa melchita che in quei secoli si contrappone così rigidamente ai giacobiti, un'arte sacra di intonazione classica.

Il Francovich, nel suo studio sull'arte siriana, che a me pare tanto prezioso ed acuto, persuade meno, ad esempio, quando egli vorrebbe determinare il principio di quest'arte classicheggiante dei cicli storici cristologici in Costantinopoli. Già gli avorii occidentali paleocristiani, quelli per esempio che il Volbach attribuirebbe a Milano, hanno versioni di un ellenismo puro, e coincidenze iconografiche con questi cicli.

Il Francovich, associandosi al Jerphanion, osserva che nell'età di Giustiniano le pubbliche e più solenni basiliche della capitale — per le quali quell'intonazione aulica sarebbe stata naturale — non avrebbero conosciuto questo genere di decorazione ma ne avrebbero avuto uno quasi interamente senza scene sacre; e per proprio conto stima che questi cicli storici vi sarebbero stati bensì eseguiti, ma solo per le minori chiese monastiche⁽¹⁾. Dati i rapporti originarii col monachesimo siriano e palestinese sarebbe una spiegazione della tessitura di base di questi cicli. È una ipotesi.

Ma parrebbe strano che se proprio alla capitale, e nell'età di Giustiniano, esistesse quest'arte classicheggiante dei cicli storici, essa non riapparisse testualmente, per esempio, a Ravenna o a Parenzo, o magari a Roma, dove invece l'arte del mosaico segue stili anche non indigeni, ma affatto ignari di questa più alta elaborazione, che invece il sec. X avrebbe scovata e così testualmente rimessa in onore in taluni codici miniati.

Che Costantinopoli, intesa essa come la Corte e la sua espansiva azione, abbia avuto la sua parte nel fenomeno, non dubiterei. Ma forse, se essa continuava, nell'età giustiniana, a preferire per le sue basiliche la decorazione senza questi cicli, bisognerebbe supporre piuttosto che artisti di Costantinopoli rifacessero in senso classico questa pittura direttamente nell'ambiente di Gerusalemme, dove Giustiniano, ad es., ordinava la edificazione della chiesa della Madre di Dio; di modo che, più che di una continuità dal secolo IV, si dovrebbe parlare di un fenomeno aulico di rinascenza di classicismo alessandrino, applicato a questi cicli cristologici; e per il momento rimasto localizzato. Rinascenza con Giustiniano e con Eraclio; non invece con gli imperatori «macedoni», perchè quest'ultima rinascenza non ha più una tecnica e una audacia creativa adeguate al campione della chiesetta lombarda e perchè gli stessi indizi della miniatura carolingia, apparentandosi a Castelseprio, rendono illogico di pensare a forme tanto ritardate.

⁽¹⁾ DE JERPHANION, *La décoration des églises en Orient du IV^e au VI^e siècle*, in *Atti IV Congresso Internaz. archeol. cristiana*, Roma, 1948, p. 221 seg.; FRANCOVICH, p. 81.

Ho altrove sviluppato l'opinione che questa rinascenza, resa necessaria dalla riconquista di Eraclio nelle provincie dove i Persiani avevano distrutto le chiese e disperso i conventi del melchiti (lasciando per il momento spadroneggiare i monofisiti, cultori di un'arte popolare e orientalizzante) fu rinascenza attuata da elementi ben consci di dover contrapporsi ai Copti anche con nuovi strumenti religiosi, quali appunto questi cicli che sarebbero rimasti, esemplari, nella Palestina e nelle regioni adiacenti⁽¹⁾.

Il famoso piatto con Sileno e la Menade, e quello con Meleagro e Atalanta, datato dal tempo di Eraclio (mentre i piatti di Cipro a soggetto sacro — intonati a un classicismo più robusto ad antiocheno quasi una variante dell'ellenismo di Bisanzio — sono piuttosto giustiniane)⁽²⁾, darebbero il metro dell'alto classicismo di cui quella società disponeva. Esso, applicato a questi cicli religiosi, vi avrebbe infuso quel tono «rinascimentale» che a ragione il Grabar avverte in Castelseprio.

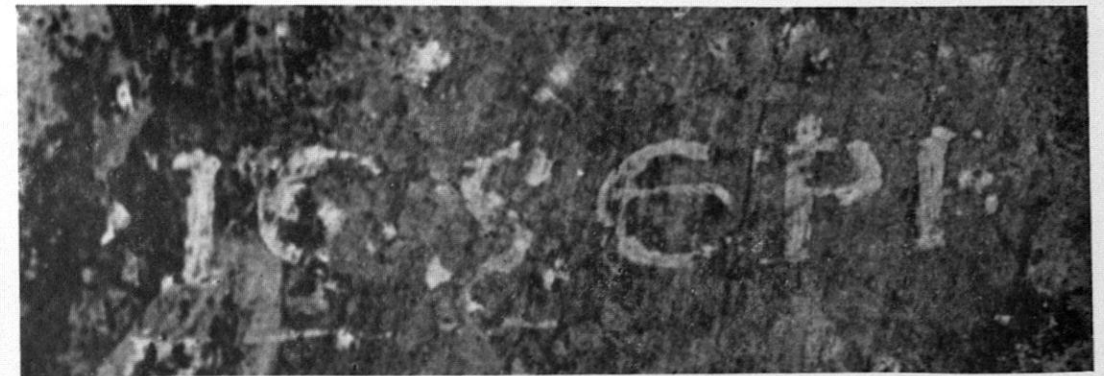
Nello stesso tempo la sconcordanza del ciclo con l'icona centrale e il fatto del suo coincidere invece nella più tarda e già imbastardita versione dei mosaici di Giovanni VII, si adatterebbero ai motivi psicologici di quella restaurazione religiosa, finita tragicamente dopo men di un decennio con la conquista araba, che tagliò quasi del tutto per quelle Chiese i rapporti con Bisanzio imperiale, ma — il caso di Stefano di Dora insegna — li mantenne invece con l'Italia del sec. VII, cioè con la Roma dei papi «Siriaci», per cui tramite questi artisti trovavano aperta la via del Nord.

Gian Piero BOGNETTI.

Università di Milano, marzo 1953.

⁽¹⁾ AGGIORNAMENTI, *cit.*; altri elementi aggiungero nella continuazione di quella rubrica nel 1953.

⁽²⁾ FRANCOVICH, p. 15, fig. 8 e 11 (secondo o terzo decennio del sec. VII). I piatti di Cipro sono assegnati al 550-600 anche dal MOREY, *op. cit.*, p. 185, n. 46.



1

Scritta in bianco sull'affresco della Natività di Castelseprio: IOSEPH.



2

Scritta in bianco sull'affresco della Natività di Castelseprio: SCA (orizzontale)
MARIA (verticale).

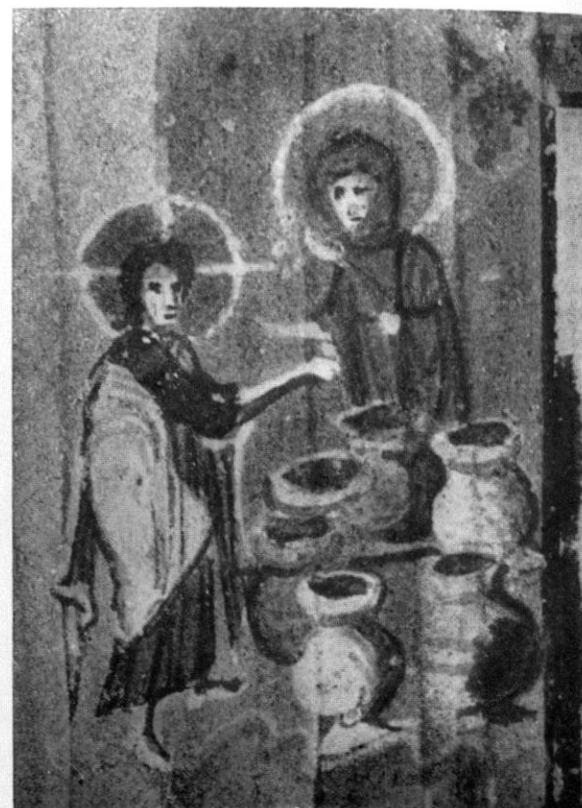


3

Annunciazione in una gemma dell'Evangeliario di Soissons, Bibl. Na., lat. 8850, f. 7.



1
La Samaritana al pozzo, vignetta marginale
dell'Evangelario di Soissons, Bibl. Nat., lat. 8850, f° 81.



2
Il miracolo di Cana, *Id.*, lat. 8850, f° 150.



3
Angelo dell'Annunciazione,
Id., Bibl. Nat., lat. 8850, f° 124.



4
Vergine dell'Annunciazione,
Id., Bibl. Nat., lat. 8850, f° 124.



1
L'Annunciazione nell'Altare d'oro di S. Ambrogio di Milano.



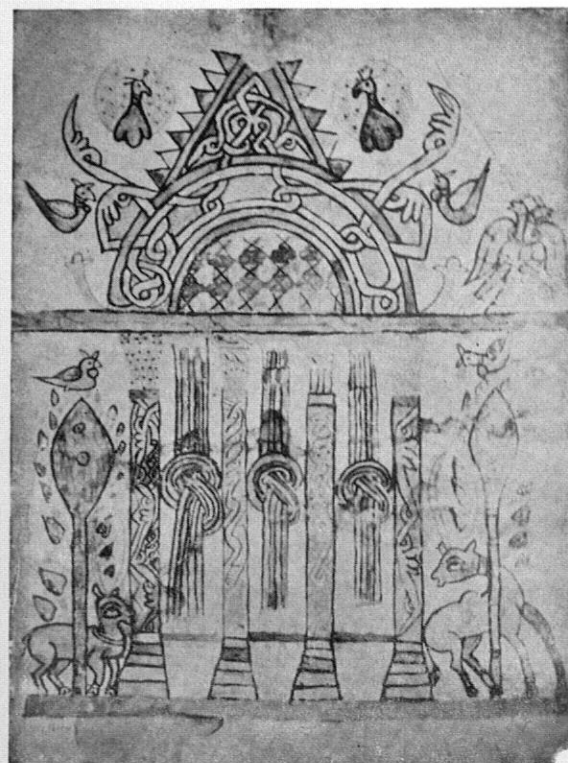
2
Il miracolo di Cana nell'Altare d'oro di S. Ambrogio di Milano.



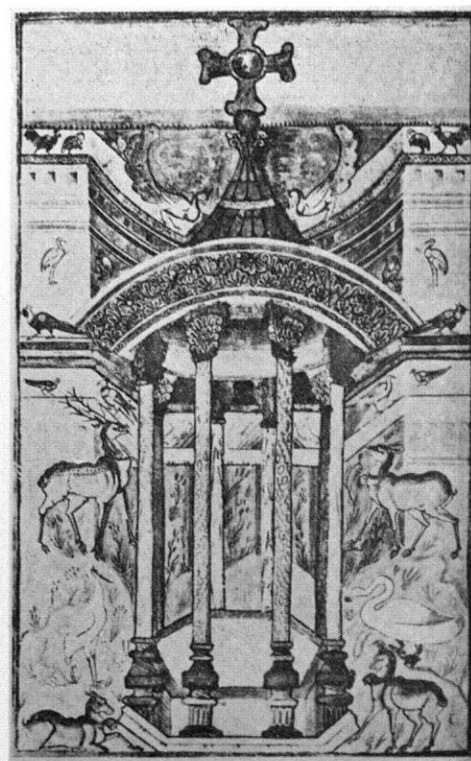
L'evangelista Giovanni nell'Evangelario di Soissons, Bibl. Nat., lat. 8850, f° 180 v°.



Il mosaico di Giovanni VII nella trascrizione del Grimaldi.



1
Evangelario Etiopico,
f° 8a (a. 1402), dal Nordenfalk.



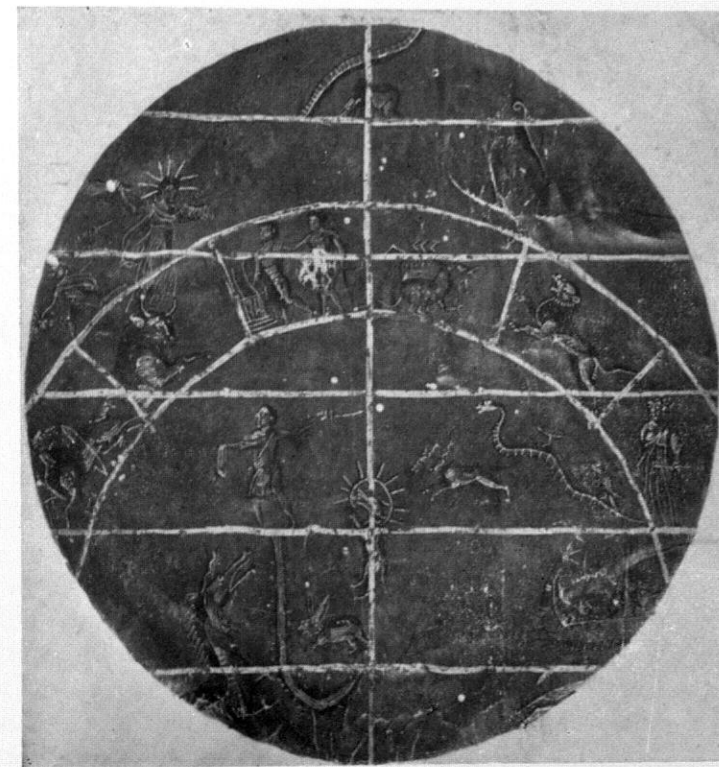
2
Evangelario di Godescalco, Bibl. Nat., nouv.
acq. lat. 1203, f° 3b (a. 781-783), dal
Nordenfalk.



3
Evangelario di Soissons,
Bibl. Nat., lat. 8850, f° 6v.



4
S. Maria Antica di Roma (sec. VII-VIII).



1
Zodiaco nel ms. Vat. Grec. 1291, a. 812-820.



2
Zodiaco nel ms. Carolingio di Salisburgo, a. 818, dal Goldschmidt.

À PROPOS DU NIMBE CRUCIFÈRE À CASTELSEPRIO

PAR

ANDRÉ GRABAR

Dans un article publié par la *Gazette des Beaux-Arts* (XXXVII, 1950), j'ai fait observer, p. 112, que la croix du nimbe du Christ enfant à Castelseprio (fig. 3) avait « la forme très exclusive qu'on ne voit que dans les peintures carolingiennes et ottoniennes. C'est, pour chaque branche de la croix, un simple trait fin qui dépasse le disque du nimbe et qui, dans la miniature ottonienne et à Castelseprio, s'élargit aux extrémités ».

Cette observation a été remarquée et maintenue par des critiques d'art américains (Meyer Schapiro, *The Art Bulletin*, XXXVI, 1952, p. 156 et n. 53; Charles R. Morey, *ibid.*, p. 189, n. 51), et M. Bognetti a bien voulu en faire autant, dans l'article qu'il publie dans le présent fascicule des *Cahiers archéologiques* (p. 141 et suiv.).

Cependant, après avoir signalé mes observations, M. Schapiro a pensé pouvoir en réduire la portée en joignant aux exemples carolingiens et ottoniens de ce genre de nimbe crucifère deux exemples byzantins : dans les miniatures de la Bible de Cotton au British Museum (vers 500) et d'un Recueil d'homélies de saint Jean Chrysostome à la Bibliothèque nationale d'Athènes (cod. 211, du x^e siècle). Les archéologues favorables à une date de Castelseprio antérieure au ix^e siècle n'ont pas manqué de rappeler ces exemples byzantins (MM. Morey et Bognetti, dans les articles cités plus haut), parce qu'ils compromettent la valeur du motif du nimbe crucifère de Castelseprio pour la datation de ces fresques. En effet, si des miniaturistes byzantins du vi^e et du x^e siècle connaissaient ce motif, celui-ci n'était point limité à l'art carolingien et ottonien, comme je le pense, et ne pouvait donc servir à dater les peintures de Castelseprio.

Or, les deux exemples byzantins cités par M. Schapiro *n'ont pas à être rapprochés* des nimbes crucifères de Castelseprio et des peintures carolingiennes et ottoniennes dont j'avais signalé la parenté. Un coup d'œil sur la miniature de l'Athen. 211 que nous reproduisons (fig. 1) suffit pour écarter cette peinture sans autre forme de procès. Lorsque, en 1932, j'en ai donné l'*éditio princeps* (*Seminarium Kondakovianum*, V, 1932, p. 259 et suiv., pl. XVIII et suiv.), j'expliquai la singulière iconographie de cette miniature (un *hapax* dans l'art byzantin) en partant de l'homélie sur les dix drachmes de saint Jean Chrysostome qu'elle accompagne. Il s'agit, en effet, non pas d'un nimbe crucifère (d'autres miniatures du même manuscrit montrent des exemples — banales — de nimbe crucifère), mais

d'une image de la croix en chandelier, qui fait pendant aux cierges que portent les anges sur la même peinture. Ces anges figurent les neuf drachmes de la parabole; le Christ est le dixième drachme et la Sagesse divine « qui allume la lampe et, la posant dans le chandelier de la croix, porte le flambeau et conduit le monde entier vers la piété »; ou bien, (le Christ Sagesse divine) « vient du ciel, prend la lampe en argile qu'est le corps, l'éclaire par la lumière de la divinité, installe le chandelier de la croix ». La croix qu'on voit derrière le Christ et dont les branches s'étendent au-delà du disque de son nimbe n'a rien à faire avec la croix des nimbes du Christ. Elle représente, conformément au texte, la croix en tant que chandelier qui fait jaillir la lumière du salut sur l'humanité entière, et qui fait pendant — en les dominant — aux *lumin* des neuf ordres angéliques. Mon commentaire de 1932 mériterait d'être complété et modifié sur bien des points (par exemple, je préfère maintenant reconnaître dans l'objet sur lequel se dresse le buste du Christ et qu'Adam tient dans sa main gauche, non pas une barque mais une lampe en argile : la lampe en argile qu'est le corps humain, et c'est pourquoi elle est mise entre les mains d'Adam, ancêtre de tous ceux dont le corps est argile). Mais l'explication de la croix, reproduite ci-dessus, reste valable. C'est bien une croix à double traverse (cf. la même croix derrière une image du Saint-Esprit sur un autel, fol. 110 v° du même manuscrit) qui sort d'une lampe, comme la flamme jaillit d'un brasier; on lui a superposé le buste du Christ « lumière vraie » et mis cette lampe mystérieuse entre les mains d'Adam, lui-même porté par la Terre. On ne saurait évidemment tirer aucun argument en faveur de l'origine du nimbe crucifère de Castelseprio de cette image très spéciale. D'ailleurs, la croix à double traverse qu'on y voit ne rappelle nullement celle du nimbe du Christ enfant, à Castelseprio.

En effet, cette croix n'est pas faite d'un simple trait, comme la croix du nimbe de l'enfant Jésus à Castelseprio. C'est une croix massive, confectionnée en une matière compacte et solide, et il n'en va pas autrement — M. Schapiro l'observe lui-même — de la croix des nimbes du deuxième exemple qu'il cite : les peintures de la Bible de Cotton (fig. 2).

Quelle qu'ait été la raison qui invita le miniaturiste grec du début du vi^e siècle qui illustra cette Bible de s'écarter de la règle — qui semble solidement établie en iconographie byzantine — en faisant dépasser le disque du nimbe par les branches de sa croix, la Bible de Cotton offre deux exemples de cette formule qu'elle applique à la figure de Dieu, dans les scènes de la Genèse. Une chose est certaine, iconographiquement, la croix large et « matérielle » du nimbe, sur ces images, n'est pas comparable à la croix en traits simples de Castelseprio.

Force nous est, par conséquent, d'écarter les deux exemples byzantins que M. Schapiro a cru utile de citer à propos du nimbe crucifère de Jésus enfant à Castelseprio. Et cela nous autorise à maintenir ce que nous disions dans l'article de la *Gazette des Beaux-Arts* : ce nimbe crucifère de Castelseprio a une forme exclusive qu'on ne voit que dans les peintures carolingiennes et ottoniennes.

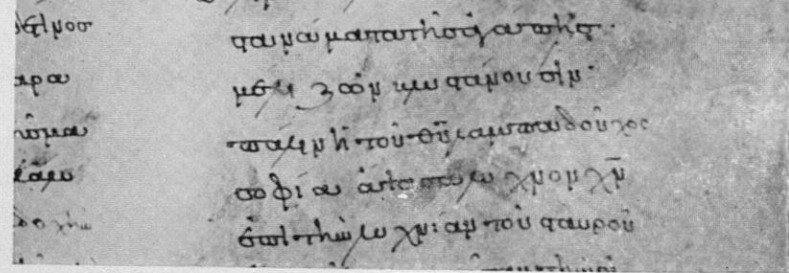
Et cela veut dire que ce motif ne perd rien de sa valeur en tant que témoignage sur la date possible de Castelseprio et les liens de son art avec les écoles de peinture occidentales. Ce n'est qu'en essayant de minimiser ce témoignage que MM. Morey, Schapiro et Bognetti

ont cru pouvoir passer outre et proposer des dates sensiblement plus anciennes que l'époque carolingienne : si précieuses que soient leurs contributions à la connaissance de Castelseprio, et elles le sont à beaucoup d'égards, la forme du nimbe crucifère de Jésus enfant à Castelseprio continue à ne trouver d'analogies que dans l'art carolingien et ottonien.

Parmi les arguments qui lui font supposer des origines plus anciennes que le ix^e siècle au motif du nimbe crucifère, M. Bognetti se sert d'une observation qui est très juste : à Castelseprio, la croix à trait maigre n'apparaît que dans le nimbe du Christ-enfant, tandis que le Christ barbu du médaillon (qu'il appelle l'antocrator) a un nimbe garni d'une croix large habituelle. Mais je ne puis suivre M. Bognetti lorsqu'il attribue la présence de ces deux types de nimbe à une tradition ancienne. En tout cas, les deux monuments anciens qu'il cite ne le confirment point : la petite croix qui, à Sainte-Marie-Majeure de Rome, surmonte la tête nimbée du Christ-enfant n'a rien de commun avec la croix du nimbe de Jésus enfant à Castelseprio; quant à l'oratoire de Jean VII, c'est le même nimbe crucifère du type banal qui s'y répète partout, et ce nimbe et sa croix ne font que grandir en même temps que Jésus lui-même, de la scène de la Nativité à celle du Miracle des deux aveugles. Par contre, le même procédé de la distinction de la croix dans le nimbe de l'enfant et dans celui du Christ adulte, et les mêmes formes précises de cette croix se retrouvent dans les peintures ottoniennes, comme M. Bognetti le signale lui-même. On serait donc plus justifié, me semble-t-il, en ajoutant cette observation à celles qui relèvent la parenté de Castelseprio et des peintures occidentales du haut moyen âge.

J'ai eu à m'arrêter plus longuement aux « occidentalismes » à Castelseprio dans une communication présentée en septembre 1951 à la troisième Rencontre Internationale pour l'étude du haut moyen âge, en Suisse (séance tenue à Disentis). Malheureusement le retard apporté à la publication des Actes de cette Rencontre, encore sous presse, m'empêche de me référer à cette étude de 1951 qui, à certains égards, on le verra, se rencontre avec les observations et conclusions de l'article cité ci-dessus de M. Schapiro paru en 1952.

A. GRABAR.



1. Cod. Athen. 211, f. 34 v.



fois les travaux de ses prédécesseurs et les résultats des fouilles de 1930. Notre but est beaucoup plus modeste. Sans embrasser le monument dans son ensemble, nous voudrions proposer, sur la base de l'étude de M. Hubert, quelques comparaisons, une analyse du monument et une interprétation de son plan.

Éliminons d'abord les comparaisons inefficaces. On a essayé de comparer notre église à des édifices en quatre-feuilles, comme Saint-Laurent (vi^e siècle) de Milan⁽²⁾. Or, les deux édifices sont différents. A Germigny, le corps principal est un carré subdivisé en neuf compartiments par quatre piliers portant une lanterne. Les quatre absides sont ajoutées de l'extérieur à ce corps carré. Saint-Laurent est, au contraire, un quatre-feuilles réel, c'est-à-dire une ordonnance rayonnante par excellence. Le carré est englobé par les absides. L'intérieur n'est pas subdivisé en neuf compartiments.

Les monuments arméniens sont plus proches de Germigny. A Bagaran (624-631)⁽³⁾ les quatre absides se projettent hors du corps carré (fig. 4), qui est bien visible comme à Germigny, et n'est pas englobé par les absides, comme c'est le fait de Saint-Laurent de Milan. Les compartiments d'angle, les absides, les pignons des bras de la croix et la coupole avec son tambour, créent une élévation pyramidale par degrés, si caractéristique de Germigny. A l'intérieur, quatre piliers massifs, carrés, rappellent vivement les piliers de Germigny.

Mais les ressemblances s'arrêtent là, et les dissemblances ne sont pas moins importantes. A Bagaran, l'espace sous la coupole domine l'ensemble. L'intérieur n'est pas subdivisé en neuf compartiments. Les compartiments d'angle ne sont que des évidements dans des



1. Cod. Athen. 211, f. 34 v.



2. Bible de Cotton.



3. Castelseprio.

NOTES

SUR L'ARCHITECTURE DE L'ÉGLISE DE GERMIGNY-DES-PRÉS

PAR

A. KHATCHATRIAN

Malgré toutes les discussions qu'elle a soulevées, l'église de Germigny-des-Prés (fig. 2) n'a pas attiré suffisamment l'attention des chercheurs. La seule étude importante de son architecture est celle de M. J. Hubert⁽¹⁾ où l'auteur soumet à une analyse scientifique, à la fois les travaux de ses prédécesseurs et les résultats des fouilles de 1930. Notre but est beaucoup plus modeste. Sans embrasser le monument dans son ensemble, nous voudrions proposer, sur la base de l'étude de M. Hubert, quelques comparaisons, une analyse du monument et une interprétation de son plan.

Éliminons d'abord les comparaisons inefficaces. On a essayé de comparer notre église à des édifices en quatre-feuilles, comme Saint-Laurent (vi^e siècle) de Milan⁽²⁾. Or, les deux édifices sont différents. A Germigny, le corps principal est un carré subdivisé en neuf compartiments par quatre piliers portant une lanterne. Les quatre absides sont ajoutées de l'extérieur à ce corps carré. Saint-Laurent est, au contraire, un quatre-feuilles réel, c'est-à-dire une ordonnance rayonnante par excellence. Le carré est englobé par les absides. L'intérieur n'est pas subdivisé en neuf compartiments.

Les monuments arméniens sont plus proches de Germigny. A Bagaran (624-631)⁽³⁾ les quatre absides se projettent hors du corps carré (fig. 4), qui est bien visible comme à Germigny, et n'est pas englobé par les absides, comme c'est le fait de Saint-Laurent de Milan. Les compartiments d'angle, les absides, les pignons des bras de la croix et la coupole avec son tambour, créent une élévation pyramidale par degrés, si caractéristique de Germigny. A l'intérieur, quatre piliers massifs, carrés, rappellent vivement les piliers de Germigny.

Mais les ressemblances s'arrêtent là, et les dissemblances ne sont pas moins importantes. A Bagaran, l'espace sous la coupole domine l'ensemble. L'intérieur n'est pas subdivisé en neuf compartiments. Les compartiments d'angle ne sont que des évidements dans des

⁽¹⁾ Dans *Congr. archéol. d'Orléans*, 1930, p. 534-568; HUBERT, *L'art pré-roman*, 1938, p. 22, 76-81; *L'Architecture religieuse du haut Moyen Age en France*, 1952, p. 145-146, etc.

⁽²⁾ RIVOIRA, *Moslem architecture*, 1918, p. 286-287.

⁽³⁾ STRZYGOWSKI, *Baukunst des Armenier*, 1918, p. 33-36.

piers d'angle. Autre différence : à Bagaran le tambour passe à l'octogone au moyen de trompes, immédiatement au-dessus des arcs de décharge. A Germigny, la lanterne s'érige comme un puits, à une hauteur considérable au-dessus des arcs de décharge. Cette différence se reflète aussi à l'extérieur. A Bagaran, la base carrée du tambour ne se voit guère. A Germigny, la tour carrée s'élève bien au-dessus des pignons.

A Bagaran, les compartiments d'angle et les absides entourent la coupole comme un collier. Sur les façades de Germigny, les absides ne sont pas liées avec les compartiments d'angle; elles semblent ajoutées au cube principal.

Enfin, le tracé des deux monuments est différent. L'église de Bagaran, avec ses absides et le corps carré s'inscrit dans un cercle (fig. 4). A Germigny, le cercle ne joue aucun rôle (fig. 2).

L'édifice qui se rapproche le plus de Germigny, est la cathédrale d'Edjmiatsin (fig. 3)⁽¹⁾, du VII^e siècle. Ses quatre piliers subdivisent le carré principal en neuf compartiments égaux, comme à Germigny. Quatre calottes recouvraient, probablement, les compartiments d'angle, toujours comme à Germigny.

Il n'en reste pas moins que, contrairement à Germigny, la cathédrale d'Edjmiatsin s'inscrit dans un cercle comme l'église de Bagaran.

Cette constatation est importante. Deux monuments en apparence identiques, comme Edjmiatsin et Germigny, ont un tracé différent.

L'inscription dans un cercle n'est pas une particularité des monuments arméniens. Saint-Satyre (vers 879) à Milan, qui pourrait être comparé à Bagaran par ses quatre colonnes rapprochées des angles, s'inscrit aussi dans un cercle. Il est vrai que cet exemple n'a pas à figurer dans notre étude. Comme l'ont montré les dernières fouilles⁽²⁾, son pourtour extérieur est non pas un carré, mais un octogone rayonnant, où les quatre compartiments d'angle sont confinés de l'extérieur par des segments de cercle. Nous n'insisterons pas sur l'exemple des Saints-Apôtres d'Athènes⁽³⁾, du même genre que Saint-Satyre. Par contre, le reliquaire du trésor de Saint-Marc à Venise (fig. 5), qui, avec ses façades décorées de figures et d'animaux, et couronnées de créneaux, reproduit plutôt un édifice palatin⁽⁴⁾, peut présenter un certain intérêt pour nous. Ce reliquaire, avec son corps cubique, ses quatre absides saillantes, sa coupole centrale et les quatre couvertures pyramidales des angles, semble être une copie de la cathédrale d'Edjmiatsin ou de l'église de Germigny. Sans pouvoir préciser le genre des supports sous la coupole, nous pouvons constater que l'intérieur était subdivisé en neuf compartiments. Par conséquent, par son aménagement

⁽¹⁾ Ibid., p. 233 et 332.

⁽²⁾ G. CHIERICI, *La Chiesa di S. Satiro*, Milan, 1942.

⁽³⁾ LAMPAKIS, *Mémoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce*, Athènes, 1902, p. 12.

⁽⁴⁾ A. GRABAR, *Le succès des arts orientaux à la cour byzantine sous les Macédoniens*, dans *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, troisième série, vol. II, 1951, p. 51-53. Nous devrions prendre en considération aussi le reliquaire d'Aix, du X^e siècle. Mais, d'après les proportions des absides, ce modèle ne devait pas avoir de piliers intérieurs; nous l'éliminons donc de notre étude, comme, d'ailleurs, beaucoup d'autres monuments moins directement apparentés à Germigny. Nous en traiterons ailleurs.

extérieur et par son ordonnance intérieure supposée, le reliquaire rejoint le type de Germigny et d'Edjmiatsin. Or ce reliquaire s'inscrit dans un cercle, comme Bagaran, Edjmiatsin, et Saint-Satyre. Seul Germigny se présente comme une exception dans ce groupe de quatre-feuilles avec corps carré à neuf compartiments.

Passons maintenant à l'étude des monuments de l'Espagne. Nous n'y trouvons aucun exemple de quatre-feuilles du genre de Germigny. Mais dans plusieurs églises visigothiques, quatre absides saillantes carrées sont disposées selon les deux axes du corps carré de l'édifice. Nous analyserons un exemple de ce type, quoiqu'il ne puisse pas être mis directement en rapport avec Germigny : c'est l'église Saint-Pierre-de-Nave (fig. 6), probablement antérieure à 711⁽¹⁾.

Contrairement à tous les exemples précédents, l'église de Saint-Pierre-de-Nave n'a aucun élément incurvé, courbe ou rayonnant. Son plan se présente comme une croix inscrite, transformée par l'allongement vers l'Est et surtout vers l'Ouest, le bras occidental de la croix étant divisé en trois nefs basilicales. Les murs jouent un rôle primordial dans la composition. Ils sont uniformément épais dans toutes les parties de l'édifice, et les arcades même, qui séparent à l'Ouest les trois nefs, sont percées dans deux murs massifs. L'angle droit définit partout l'ordonnance de l'édifice.

Il est significatif que les arcs de décharge sont très larges. Ils ont la même largeur que les murs, tandis que les colonnes qui les portent sont très minces. La différence entre les épaisseurs des arcs et des colonnes est rachetée par la forme trapézoïdale des chapiteaux. L'architecte était préoccupé, apparemment, par le désir d'établir la même largeur pour les murs et les arcs, malgré ce membre intermédiaire qu'était la colonne. La largeur des murs définit la largeur des arcs et intervient aussi dans les proportions du plan qui s'appuie sur un quadrillage⁽²⁾.

Mais, si surprenant que ce soit, l'église de Saint-Pierre-de-Nave, s'inscrit en même temps, avec ses porches latéraux et ses collatéraux Est dans un cercle tracé du centre de la croisée. La partie Ouest de l'église, allongée et d'ailleurs reconstruite, débordé ce cercle. D'autre part, l'édifice étant allongé, l'abside Est se projette aussi en dehors du cercle. Mais, malgré la dissymétrie des extrémités Est et Ouest, la présence du cercle dans le tracé est évident. Gomez Moreno⁽³⁾, a même pensé, qu'un porche aurait existé primitivement à l'extrémité Ouest, faisant pendant à l'abside Est. Sainte-Christine de Leña, du IX^e siècle⁽⁴⁾, que Gomez Moreno avait déjà mis en rapport avec Saint-Pierre-de-Nave, a, comme cet édifice, le double système du quadrillage s'inscrivant dans un cercle. C'est d'autant plus significatif, que les deux églises sont de type différent : Saint-Pierre-de-Nave est en croix inscrite et l'autre a une salle unique. Si malgré cette différence les deux édifices obéissent au même tracé, c'est qu'il s'agit bien d'un système et non pas d'un hasard de géométrie.

⁽¹⁾ SCHLUNK, *Arte visigoda*, dans *Ars Hispaniae*, Madrid, 1947, II, p. 289-299.

⁽²⁾ M. J. Hubert a fait des observations intéressantes sur les tracés quadrillés et, en particulier, sur celui de Germigny. Faute de place, nous n'abordons pas ici cette question.

⁽³⁾ G. G. KING, *Pre-rom. Churches of Spain*, 1924, p. 50-58.

⁽⁴⁾ SCHLUNK, *Arte asturiano*, dans *op. cit.*, p. 369-374.

Nous pouvons tirer de ces remarques la conclusion suivante pour l'étude de Germigny : Saint-Pierre-de-Nave et Sainte Christine de Lena, qui ne sont pas strictement du type centralisé ou rayonnant, qui sont allongés, qui n'ont pas d'éléments courbes, et où le quadrillage et les angles droits sont plus accusés qu'à Germigny, s'inscrivent dans un cercle, tandis que l'église de Germigny qui est centralisée et a, semble-t-il, une ordonnance rayonnante, ne s'inscrit pas dans le cercle. Non seulement par rapport à l'architecture de l'Orient, mais aussi par rapport à celle de l'Occident, Germigny se présente ainsi comme une exception.

Observons maintenant le monument lui-même, pour comprendre les raisons de son caractère exceptionnel.

Les absides de Germigny, dépassant en plan le demi-cercle semblent rayonner autour du carré principal. Mais ce rayonnement est illusoire. Les quatre absides ont des dimensions et des contours différents, et nous ne pouvons pas attribuer ces différences à une simple négligence. Il serait étrange que les architectes carolingiens qui avaient élevé la chapelle d'Aix n'aient pu reproduire quatre absides identiques, malgré la régularité de chaque abside, prise en elle-même. Les absides de Germigny sont distribuées suivant un système, mais ce système n'est pas celui du rayonnement. L'abside Est est la plus petite. Sur le même axe, du côté opposé, à l'ouest, se trouve une abside plus grande. Toutes les deux sont outrepassées en plan, entièrement curvilignes et constituent l'axe principal. L'autre axe est noué par les absides latérales. Nous avons ici au nord une abside plus grande que l'abside Est et, du côté opposé, au sud, l'abside la plus grande de l'édifice, et qui semble même hors d'échelle. Si les deux premières absides sont entièrement curvilignes, les absides latérales sont plus rigides par leur plan⁽¹⁾. Deux paires d'absides s'entrecroisent, chaque paire ayant ses particularités.

La différence dans le traitement des absides s'observe jusque dans les détails. Aux quatre murs de l'église, de part et d'autre des absides, sont adossés des colonnes sur des hauts piédestaux, recevant les arcs qui viennent des quatre piliers. Ces colonnes appartiennent, par conséquent, au système des neuf compartiments, et l'architecte le fait sentir par des détails. Ainsi, le décor du tailloir de chaque colonne est identique au décor de la face opposée du tailloir du pilier correspondant⁽²⁾.

Autre détail remarqué par Bouet, « les dimensions du tailloir ne s'accordent pas avec les chapiteaux, mais avec les arcs qu'ils portent ». Les tailloirs sont, en effet, excessivement larges. Par ce détail, Germigny se rapproche de Saint-Pierre-de-Nave, où les colonnes portaient de même des arcs très larges. La vraie fonction des colonnes de Germigny est d'épauler les arcs venant des piliers. Mais, en plus, deux paires de colonnettes, placées très haut, portent l'arc triomphal de l'abside E. Les absides N. et S. n'ont pas cet encadrement supplémentaire. D'autre part, l'espace des absides N. et S. est isolé de l'espace central par des antes saillantes, comme l'était, d'après les fouilles, l'abside O. Quant à l'abside E. son plan

⁽¹⁾ La rigidité est particulièrement visible dans l'abside S., dont l'extrémité E. est une droite et l'extrémité O., une courbe sans caractère.

⁽²⁾ BOUET, dans *Bul. mon.*, 1968, p. 569-588. J. HUBERT dans *C. A.*, 1930.

outrepassé l'isole aussi dans une certaine mesure. Mais la courbe du plan rejoint l'ouverture de l'abside et atténue l'isolement. Les ouvertures des absides N., S. et E. étant les mêmes, on peut s'étonner de ces différences dans leur traitement.

Les différences ne s'arrêtent pas là. Les absides latérales ont deux impostes superposées, l'une à la hauteur de l'imposte des absidioles, l'autre, comme à l'abside E., à la hauteur du tailloir des chapiteaux voisins et de l'imposte des piliers. L'abside E. n'a pas d'imposte inférieure (les impostes qu'on voit actuellement sont dues à la reconstitution de Lisch). Ces impostes inférieures sont sans utilité dans l'état actuel des absides latérales. Il faut supposer dans l'édifice primitif une autre disposition où les impostes étaient à leur place, marquant, par exemple, la naissance d'un arc, à un niveau plus bas, comme l'a supposé Bouet. Par ce détail aussi, les absides latérales diffèrent de l'abside E.

Enfin, les absides latérales n'ont pas l'arcature aveugle qui orne l'abside orientale sous la voûte.

Les particularités des absides de Germigny seront plus révélatrices si nous les comparons à d'autres monuments. Dans tous les quatre-feuilles, que ce soit avec ou sans piliers, les quatre absides sont traitées toujours identiquement. Elles sont toutes largement ouvertes vers l'espace central et les détails de l'un sont reproduites sur les autres. Par exemple, lorsque l'abside E. est décorée d'une arcature, aveugle ou ajourée, les autres absides le sont de même (quatre-feuilles syriens à déambulatoires, type arménien de Zvartnotz, baptistère de Venasque, l'église de la Vierge dite des Mongoles à Constantinople, etc.). Les quelques écarts s'expliquent toujours par des particularités de l'ordonnance. Ainsi, dans l'église Rouge de Peroustica du vi^e siècle⁽¹⁾, l'abside E. est dépourvue d'arcature, tandis que les trois exèdres en sont munies parce que le déambulatoire est supprimé du côté E. Parfois, dans les quatre-feuilles, l'abside E. est flanquée de collatéraux. Mais pas un de ces monuments n'a le chevet très caractéristique de Germigny, dont les trois absides outrepassées s'ajoutent comme une unité bien distincte sur le plan carré (fig. 1, b).

Nous avons aussi des exemples instructifs du motif des colonnes flanquant l'abside. D'une façon générale, l'arc porté par des colonnes flanque, dans l'architecture romaine, un passage, une niche plate ou semi-circulaire.

A Saint-Jean de Jérusalem (450-460)⁽²⁾, des colonnes doubles portent des arcs devant les absides latérales. Si ce motif ne se répète pas devant l'abside principale, c'est que l'église appartient non pas au quatre-feuilles, mais aux triconques, disposés transversalement. Dans des quatre-feuilles purs, les encadrements par des arcs, lorsqu'ils existent, se répètent devant toutes les absides, comme à Artik (Arménie), à Saint-Satyre ou à Venasque⁽³⁾. L'oratoire funéraire (fin du viii^e ou début du ix^e siècle)⁽⁴⁾ de Grenoble est bien instructif à cet égard. Cet édifice, malgré ses quatre absides, ne peut être attribué aux quatre-feuilles

⁽¹⁾ FROLOV, dans *Bull. of the Byzantine Institute*, 1946, I, p. 15-42 et 1950, II, p. 449.

⁽²⁾ GRABAR, *Martyrium*, p. 130.

⁽³⁾ J. HUBERT, *L'architecture religieuse*, p. 51.

⁽⁴⁾ Du même, *L'art pré-roman*, p. 103: Communication au Congrès de l'art du haut moyen âge à Pavie.

purs, à cause de son plan allongé. Malgré cela, toutes ses absides sont identiques en plan et toutes sont encadrées par des arcs.

Quelle que soit l'explication, le fait reste lui-même indéniable : l'abside E. de Germigny est rehaussée par tous les moyens, tandis que les absides N. et S. sont complètement négligées.

L'un des faits les plus troublants est que l'abside N. est déplacée légèrement vers l'Ouest (fig. 2 et 9) par rapport à l'axe de l'édifice⁽¹⁾, à cause de la proximité d'une porte immédiatement à l'E. de l'abside (contemporaine à la fondation, d'après ses moulures, cette porte a été supprimée lors de la reconstruction de 1867-1876). Or, si la porte a nécessité le recul de l'abside, c'est que l'abside a été construite après la porte. Dans le cas contraire, si la construction de l'abside avait été prévue, la porte pouvait très bien être déplacée plus à l'Est. Les absides N. et S. ayant, comme nous le verrons, les mêmes irrégularités de construction, si l'abside N. est postérieure à la fondation, l'abside S. l'est de même. Nous pouvons, du même coup, expliquer dans une certaine mesure la différence des dimensions des deux absides latérales. L'abside S. a été imitée de l'abside O. L'abside N. n'a pas pu être réalisée d'après les mêmes dimensions, justement, du fait de la proximité de la porte. En partie par le déplacement de l'abside vers l'O., en partie par sa réduction, on a pu tirer le meilleur parti de la situation difficile causée par la présence de la porte.

Autre fait troublant : d'après les observations de Bouet, les absides N. et S. portent des traces évidentes de reconstruction⁽²⁾ :

Bouet dit au sujet des pilastres à l'entrée des absides N. et S. : « Tandis que d'un côté les quatre piliers et les arcs qui reposent dessus sont appareillés avec un certain soin, que les claveaux, d'une grande longueur, présentent une rainure que nous avons déjà rencontrée dans quelques édifices anciens, entre autre à l'église de Duclair, et que les joints sont d'une épaisseur médiocre et assez réguliers, d'un autre côté les arches et les pilastres qui accompagnent les absides [N. et S.] présentent la plus mauvaise construction qu'on puisse figurer. Les pierres sont taillées de la façon la plus grossière et toutes écornées, celles des pilastres ne pénètrent dans le mur et laissent des vides remplis de la manière la plus barbare par des briques, des moellons et des tuiles à rebord ; tout cela constitue une maçonnerie qui peut difficilement être surpassée en grossièreté et n'offre aucune ressemblance avec la manière dont est exécutée la partie centrale... les lits de pierre ne sont pas horizontaux, de grands claveaux, semblables à ceux des grands arcs, sont introduits dans la construction des pieds-droits, contrairement aux plus simples principes de la statique ; les arcs sont composés de pierres grossièrement taillées en claveaux de longueur inégale, quelques-uns formés de grands claveaux à rainures mais raccourcis, et plusieurs de ces pierres ont conservé les traces des peintures qui prouvent qu'elles n'occupent pas leur place primitive. Tout cela donne l'idée de réparation faite avec des pierres provenant de démolitions, à une époque de décadence, comme celle qui suivit le règne de Charlemagne ».

⁽¹⁾ BOUET dans *B. M.*, 1868, p. 584.

⁽²⁾ BOUET dans *B. M.*, 1868 ; HUBERT, dans *C. A.*, 1930.

Bouet attribue les démolitions aux Normands qui pillèrent le monastère voisin de Saint-Benoît vers le milieu du IX^e siècle (en 856, 865 et 866). Le « Catalogue des abbés de Fleury » mentionne de son côté vers la même époque, un incendie à Germigny. Mais Bouet voit d'autre part les points faibles de son hypothèse. Comment expliquer que les Normands aient détruit exactement les deux arcs symétriques des absides latérales, sans toucher aux autres éléments ? Comme il le dit, lui-même, « il ne nous semble pas facile d'expliquer la conservation de la mosaïque ». Si les Normands voulaient détruire le monument, « il était... plus simple de saper un des piliers de la tour que de détruire les murs du déambulatoire. Mais la chute de ceux-ci eut entraîné la chute des arcs qui relient les murs aux quatre piles centrales. Tout cela est, pour nous, une énigme ».

Il faut penser que, si les destructions normandes ont nécessité des réparations, celles-ci ont été plutôt des transformations.

Il découle de la description de Bouet, qu'aux murs N. et S. un arc, semblable aux grands arcs, a été démolé et ses matériaux réemployés tant pour les pieds-droits que pour l'arc de l'abside. Comme le montre l'un des dessins de Bouet (fig. 9)⁽¹⁾, cet arc remanié de l'abside est appliqué à l'intrados de l'arc formeret supérieur, resté intact et retombant sur les colonnes adossées, de même que les pieds-droits remaniés sont appliqués contre le mur. Ne faut-il pas mettre l'arc primitif démolé en liaison avec les impostes inférieures ? Les sommiers de cet arc primitif commenceraient alors au niveau des impostes inférieures et sa clef serait beaucoup plus basse, notamment au niveau des chapiteaux des colonnes (fig. 7). Seul l'arc de l'abside E. serait plus élevé, grâce aux colonnettes accouplées. Une pareille disposition, accentuant la différence entre les absides N., S. et E., présenterait un argument de plus, pour ne pas mettre Germigny dans la catégorie des quatre-feuilles purs et, d'autre part, montrerait une affinité plus étroite avec Grenoble.

Nous avons vu qu'à Grenoble, les quatre absides étaient flanquées identiquement par des colonnes. Mais, tandis que les trois absides latérales n'étaient encadrées que par des arcs à un seul étage, devant les absides E. et O. les deux colonnes inférieures portaient sur leurs chapiteaux deux paires de colonnettes, qui à leur tour portaient l'arc triomphal de l'abside. De ce fait les absides E. et O. étaient plus hautes que les absides latérales. L'intérieur se présentait comme une superposition de deux zones (fig. 8) : *a.* Zone inférieure de colonnes ; ces colonnes portaient les arcs des absides latérales et servaient de piédestaux pour les colonnettes accouplées de l'abside E. ; *b.* Zone supérieure ; elle comprenait les colonnettes accouplées de l'abside E. et les arcs latéraux.

Or, à Germigny, nous voyons le même système, évolué et appliqué à un monument à neuf compartiments. Les colonnes de Grenoble, portant des colonnettes accouplées se sont transformées à Germigny en piédestaux carrés concordant avec les piliers. Les colonnettes accouplées occupent une place autonome, au lieu de se superposer aux colonnes inférieures. Les zones se présentent de la façon suivante : *a.* Zone inférieure de piédestaux qui ont remplacé les colonnes de Grenoble ; *b.* Zone supérieure : elle comprend les arcs

⁽¹⁾ Collection Huard. HUBERT, dans *C. A.*, 1930.

latéraux primitifs et les colonnettes accouplées, comme à Grenoble mais en plus, les colonnes de la structure à neuf compartiments. Bien entendu, l'identité du décor n'implique pas un lien direct entre les deux monuments : la même idée des ordres superposés est appliqué à deux monuments de type différent et transformée en conséquence.

Nous voyons que toutes les circonstances nous autorisent à accepter pour les absides latérales l'hypothèse des arcs reposant sur les impostes inférieures. Que se trouvait-il derrière ces arcs ? Des niches ou des passages ? De toute façon ce n'était pas les absides actuelles.

D'autres faits, révélés par les fouilles de 1930, le confirment. Voici les faits :

1. L'abside E. et les deux absidioles qui la flanquent remontent à la fondation, et ont le même mortier brun, composé de sable de carrière et de chaux grasse, que les fondations des murs du corps de l'édifice.

2. Les maçonneries des deux zones de l'abside O. (la zone inférieure en fer à cheval, et la zone supérieure à pans coupés) sont hourdées, comme l'abside E. de mortier brun. Par conséquent, si la zone supérieure à pans coupés est due à une reconstruction, cette reconstruction a eu lieu peu après la fondation, probablement vers le milieu du IX^e siècle, que nous pouvons appeler la seconde période constructive.

3. Le pan de mur lié à l'abside O., parallèle à l'axe de l'église et appartenant au porche, est contemporain, probablement, de la zone à pans coupés.

4. Les absides N. et S. sont assises sur des fondations anciennes. Les devis de l'architecte Delton le disent, d'ailleurs, expressément.

5. Les quatre absides ont des contreforts. Mais ils sont de dates différentes. Les contreforts de l'abside E. ont le même mortier brun que l'abside, mais ils ne sont pas liés avec sa maçonnerie. Ils ont été construits, par conséquent, peu de temps après l'abside elle-même. Les contreforts des trois autres absides sont liés avec les maçonneries des absides⁽¹⁾. Nous éliminerons de notre considération les quelques contreforts, beaucoup plus tardifs, des absides N. et S. qui ne nous intéressent pas ici. Nous voyons que l'abside E. remontant sûrement à la fondation, n'avait pas de contreforts (à moins que ces contreforts n'aient la forme de pilastres, ce qui revient au même : à l'absence de contreforts saillants). La zone supérieure de l'abside O. en avait. La pensée que les absides N. et S., qui avaient également des contreforts, sont contemporaines de la zone supérieure de l'abside O., s'impose. Au moment de la construction des absides N., S. et O. avec leurs contreforts, des contreforts furent ajoutés d'après notre hypothèse à l'abside E. qui n'en avait pas auparavant.

En éliminant les reconstructions tardives, nous pouvons distinguer deux périodes constructives, distantes environ d'une cinquantaine d'années.

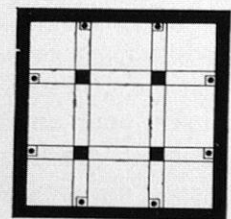
Première période (époque de la fondation de l'oratoire vers 806). L'édifice se compose de trois éléments, que nous énumérerons en allant du principal vers le secondaire (fig. 1). Cet ordre d'énumération correspond plus ou moins à l'acheminement de la pensée de l'architecte : 1° corps carré divisé en neuf compartiments par quatre piliers portant une lanterne (fig. 1, a). Sur ce corps carré s'ajoutent : 2° un chevet tripartite à l'E. (fig. 1, b)

⁽¹⁾ Compte rendu des fouilles aux Archives des Mon. hist.; HUBERT dans C. A., 1930.

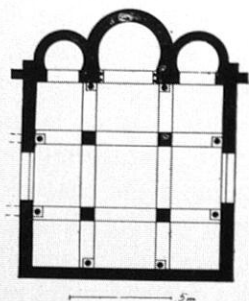
et 3° une abside à l'O. (fig. 1, c). L'addition du chevet est une nécessité liturgique et n'exige aucun commentaire. Quant à l'addition de l'abside O., elle pouvait être nécessitée par le fait que Germigny était en réalité une chapelle palatine, construite par l'évêque Théodulphe, émule de Charlemagne; cette abside O. pouvait servir de loge pour Théodulphe, exactement comme à Aix il y avait une loge pour l'empereur, face à l'autel.

Seconde période (environ 854-866). Après la mort de Théodulphe, la loge-abside ne parut plus nécessaire. La loge a été transformée en entrée principale, précédée d'un porche. Le tracé curviligne de l'abside a été changé en pans coupés, pour un meilleur placement de la porte. Simultanément ont été ajoutées ou complètement transformées les absides latérales, peut-être dans le désir de gagner de l'espace dans l'oratoire de jadis, devenu église prieurale. L'image des quatre-feuilles rayonnants a inspiré les constructeurs de la seconde période, d'autant plus que la loge de Théodulphe faisant face au chevet avait rompu déjà l'équilibre du carré et pouvait suggérer un schéma complètement rayonnant. Mais le quatre-feuilles obtenu grâce à ces transformations n'est pas organique. L'oratoire de Germigny doit être surtout comparé aux édifices carrés à neuf compartiments et à lanterne ou à deux absides opposées. Mais cette comparaison soulève d'autres problèmes qui débordent le cadre de ces notes.

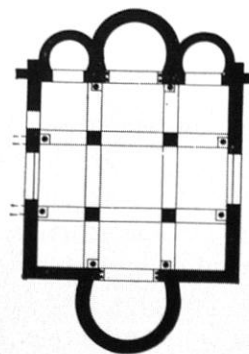
A. KHATCHATRIAN.



a. Corps carré.

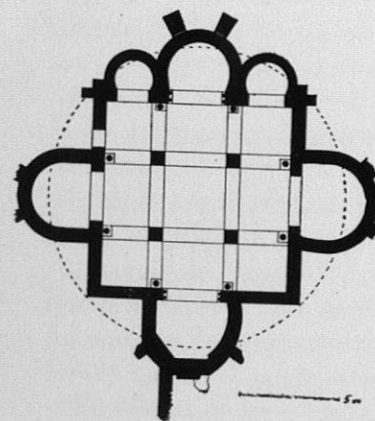


b. Addition du chevet.

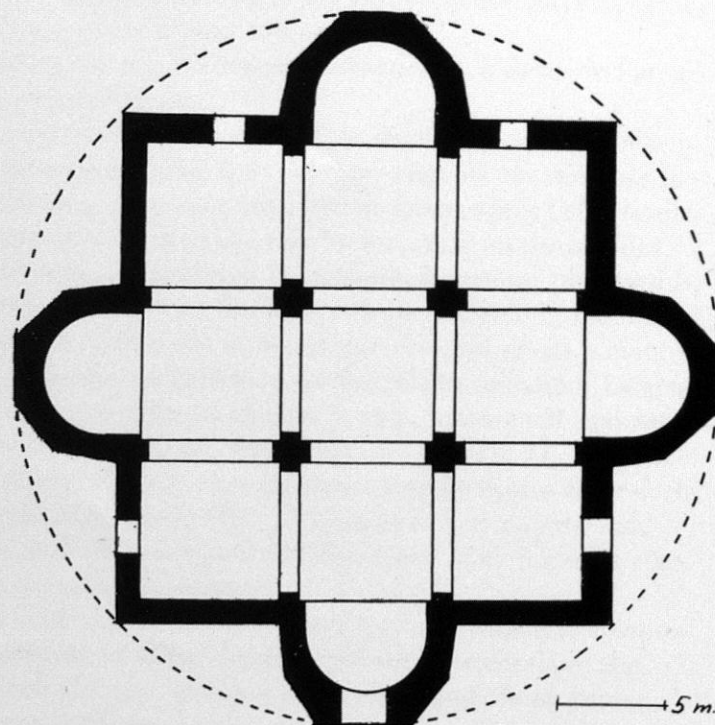


c. Addition de l'abside O.,
loge de Théodulfe(?)

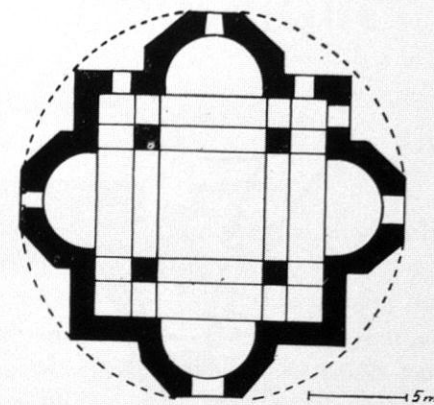
1. Église de Germigny. Trois éléments principaux remontant à la fondation.



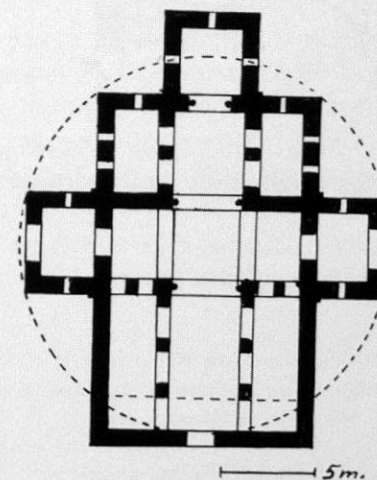
2. Église de Germigny.
Seconde période.



3. Edjmiatsin. Cathédrale.



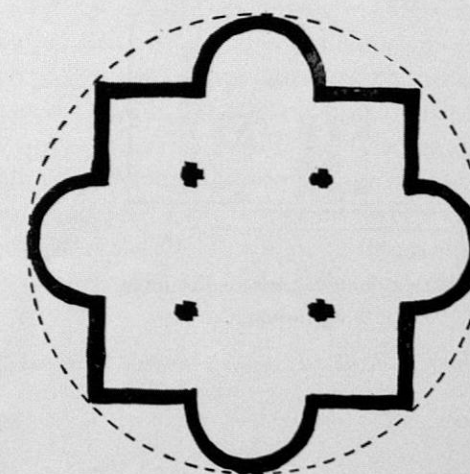
4. Bagaran. Église.



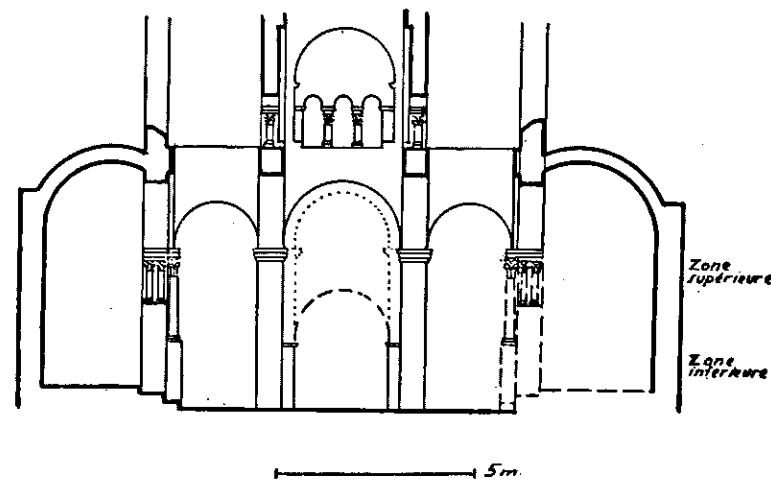
6. Saint-Pierre-de-Nave



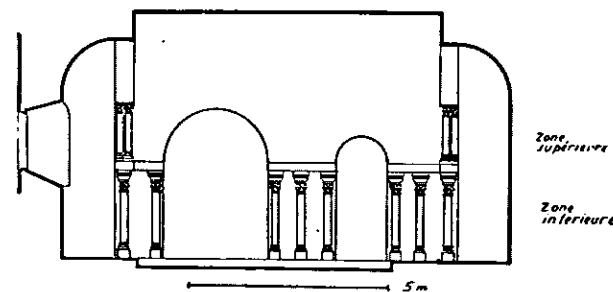
5 a. Trésor de Saint-Marc. Reliquaire.



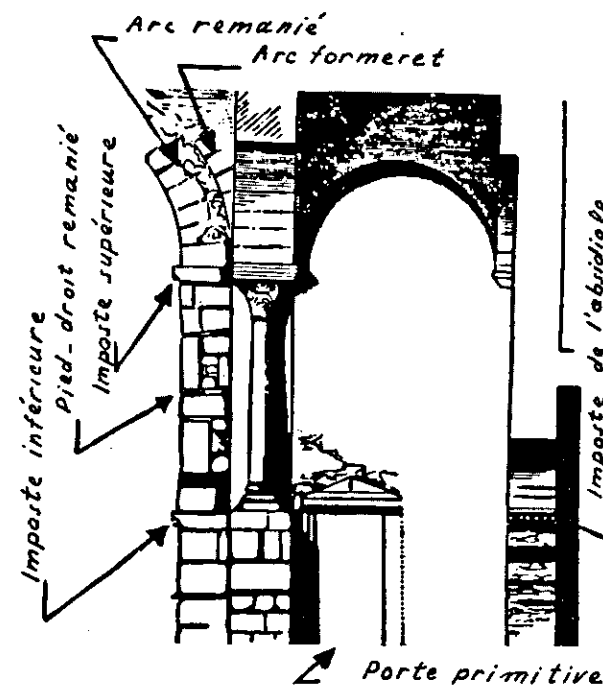
5 b. Trésor de Saint-Marc. Reliquaire.



7. Église de Germigny. Coupe longitudinale avec indication hypothétique de l'arc latéral primitif.



8. Mausolée de Saint-Laurent à Grenoble. Coupe longitudinale.



9. Église de Germigny. Coupe longitudinale du compartiment N.-E. (côté Nord).

LES MOSAÏQUES DE GERMIGNY-DES-PRÉS

PAR

ANDRÉ GRABAR

Les mosaïques de la chapelle carolingienne de Germigny-des-Prés ont été souvent signalées et même décrites⁽¹⁾. Mais elles méritent mieux que cela : si défectueux que soit leur état actuel, n'est-ce pas le dernier exemple conservé de mosaïques murales du haut moyen âge en France? M. Del Medico leur a bien consacré une étude spéciale⁽²⁾, mais il n'y traite que de certains problèmes posés par ces mosaïques et envisage uniquement la composition de la conque de l'abside, tandis que la chapelle de Germigny en offre plusieurs.

Mon intention est de rappeler ce que nous connaissons des mosaïques de Germigny, et d'en commenter rapidement les thèmes, l'iconographie et l'art. Cet essai d'exégèse portera d'abord sur les sujets religieux de ces mosaïques; il s'étendra ensuite aux parties ornementales.

A Germigny même, et *in situ*, on trouve encore la mosaïque de la conque de l'abside centrale et de faibles restes d'autres mosaïques, sur le mur de cette abside, sous les arcs d'une colonnade décorative. Trois aquarelles du siècle dernier reproduisent la mosaïque de la conque. Malgré leurs imperfections, elles méritent d'être consultées : antérieures aux dernières restaurations, elles confirment l'authenticité de certains détails et en précisent d'autres⁽³⁾. Une aquarelle de Lisch (vers 1873)⁽⁴⁾, est indispensable pour l'intelligence des panneaux décoratifs, sous les arcades du mur d'abside, les pauvres fragments conservés de ces mosaïques ne permettant plus d'en reconstituer les motifs. Le témoignage de ce document est peut-être à compléter par celui d'une peinture sur carton conservée à la sacristie de l'église et sur laquelle nous reviendrons plus loin. Je n'ai pu établir ni la date, ni l'auteur de cette dernière peinture, qui semble être inédite. Enfin, deux autres aquarelles, par Fournier (en 1869), reproduisent des morceaux de mosaïques qui ont entière-

⁽¹⁾ J. HUBERT, *L'art pré-roman*, Paris, 1938, voir index, et surtout : *Germigny-des-Prés*, dans *Congrès archéologiques de France*, XCIII^e session, Orléans, 1930, p. 534-568.

⁽²⁾ H. E. DEL MEDICO, *La mosaïque de l'abside orientale à Germigny-des-Prés*, dans *Mon. Piot*, 1941, p. 81 et suiv.

⁽³⁾ Par Delton, en 1841; par Fournier, en 1869; par Lisch, en 1873 : Hubert, *loc. cit.* (Congrès archéologiques), fig. 10, 11, 12.

⁽⁴⁾ Malheureusement, il s'agit d'une reconstitution. A ma connaissance aucun document graphique ne fixe l'état des mosaïques de l'arcade aveugle de l'abside, telles qu'elles furent découvertes sous le badigeon, en 1869.

ment disparu depuis 1873 (arrachés par les singuliers « restaurateurs » de ce temps)⁽¹⁾ : l'une montre la mosaïque de la lunette du mur Est, au-dessus de l'abside ; l'autre reproduit un fragment de la mosaïque de la voûte en berceau qui précède cette lunette et couvre le bras Est de la chapelle.

Ces documents nous apprennent que le décor en mosaïques, à Germigny, s'étendait à la conque de l'abside centrale et à la voûte en berceau qui précédait cette abside, ainsi qu'à la lunette qui se trouve entre ces voûtes et aux niches sous l'arcade du mur de la même abside.

Nous ignorons tout du décor peint des autres parties de la chapelle. Comportaient-elles des mosaïques ? Aucun témoignage ne le laisse supposer, et si l'on ne doit évidemment pas exclure cette possibilité, elle ne semble ni nécessaire ni même très probable. On verra plus loin que, iconographiquement, les images de l'abside et de la voûte qui la précède forment un ensemble cohérent et qui paraît complet ; et, d'autre part, que le thème religieux développé par ces mosaïques a été réservé ailleurs à la décoration du chœur, et que des sanctuaires autres que Germigny avaient limité leur décor en mosaïques au seul chevet. Pour ne pas avoir à revenir sur ce dernier point, je rappelle tout de suite les exemples auxquels je pense. Ce sont d'abord les basiliques anciennes, qui très fréquemment n'ont de mosaïques que dans et devant l'abside (avec extension possible à l'arc triomphal mais non pas au-delà) : Santa Pudenziana à Rome, San Apollinare in Classe à Ravenne ; Sainte-Catherine au Mont-Sinaï ; San Cosma e Damiano, San Venanzio, San Nereo e Achilleo, San Marco à Rome ; et avec extension à l'arc triomphal : San Paolo fuori le mure et Santa Prassede à Rome. On retrouve ce genre de décor limité au chevet dans les églises à plan central, telles que San Vitale à Ravenne et San Teodoro à Rome. A Byzance, à l'époque de Germigny et un peu plus tard, il y avait également des églises qui limitaient leur décor en mosaïques à certaines parties seulement de la salle liturgique, le chœur étant alors toujours compris dans ces parties : Sainte-Sophie à Salonique (la décoration primitive ne comprenait que le chœur), l'église de la Dormition à Nicée (même situation) ; Sainte-Sophie à Kiev (chœur et coupole seulement). C'est la cherté de la mosaïque, la nécessité d'apporter de loin les cubes de verre et de pierre, et la rareté des praticiens spécialisés, qui ont fait adopter ce genre de décoration partielle, surtout dans les localités situées plus ou moins à l'écart et à des époques qui disposaient de peu de ressources (pauvreté, incertitudes politiques).

Quant au thème général des mosaïques à Germigny, qui, croyons-nous, se développe en entier sur les panneaux que nous connaissons (c'est-à-dire à l'est de la tour centrale de la chapelle), il pourrait être défini de la façon que voici. La pièce maîtresse, comme il convient, occupe la conque de l'abside. On y trouve sous une Main de Dieu bénissant une image de l'Arche d'Alliance biblique surmontée de ses deux « chérubins » (*Exode*. 25, 17-20) et deux

⁽¹⁾ Les originaux de ces aquarelles sont conservés au Grand Séminaire d'Orléans. Nous saisissons cette occasion pour remercier M. le Supérieur du Grand Séminaire de nous avoir autorisé à photographier ces documents et à reproduire ces clichés dans le présent mémoire.

figures angéliques plus grandes qui adorent l'Arche. Des eaux (?) s'étendent au-devant de celle-ci (pl. LVIII-LVIX).

Une inscription versifiée, d'un genre typique pour les *tituli* des décorations d'églises carolingiennes, court le long du cadre de cette mosaïque principale, et centrale, topographiquement. D'une façon contournée, chère aux mécènes de cet art aristocratique, elle prétend expliquer le sens des mosaïques et de la démarche pieuse de Théodulphe, leur fondateur⁽¹⁾. Mais comme, à mon avis, cette inscription se rapporte à l'ensemble du décor en mosaïques et non pas seulement au panneau de la conque, rappelons d'abord les sujets des mosaïques disparues après 1873, qui se trouvaient au-devant de cette voûte et de son inscription. On y voyait, en effet, sur le tympan, des plantes alignées qui avaient la forme de grandes feuilles dressées posées les unes sur les autres ; et au-dessus de ces feuilles, sur un fond clair (l'aquarelle le fait crèmeux et rosâtre agrémenté de groupes de points foncés), des rinceaux fins et — tout en haut — une couronne tressée suspendue (pl. LX, 1). Quant au berceau attenant, il était occupé par une paire de grands chérubins à six ailes (pl. LX, 2). Comme je l'avais rappelé, l'aquarelle Fournier ne montre que la partie inférieure d'une seule de ces figures de chérubins ; mais comme il s'agit de l'extrémité de l'un des versants d'une voûte en berceau dont l'axe coïncide avec l'axe de l'église, devant son abside, on ne saurait reconstituer la mosaïque entière de cette voûte qu'en admettant qu'il y avait deux chérubins symétriques, qui devaient se toucher par leurs têtes, au sommet du berceau, et qui posaient leurs pieds sur les deux bords inférieurs de la voûte ; la même ordonnance symétrique doit être admise pour les motifs floraux dont il sera question maintenant. En effet, de part et d'autre des chérubins, deux rinceaux à grandes feuilles sortent de vases ansés et se déploient symétriquement, dans le sens de la hauteur. Ils occupaient probablement toute la surface de la voûte autour des chérubins.

Selon moi, toutes ces images, y compris les ornements, servaient à illustrer un seul et même sujet, celui qu'évoque le *titulus* : le Sanctuaire ou Temple idéal qui s'élève au milieu d'un Paradis, et qui est une image de Dieu, comme le rappelle d'ailleurs la présence des anges et des chérubins qui montent la garde à ses côtés. Le *titulus* nous invite à adopter cette explication, lorsqu'il nous engage à reconnaître, dans le *testamenti... arca Dei*, l'*oraculum sanctum*, c'est-à-dire, le temple de Jérusalem et, par là, l'Église chrétienne. Tandis que, dans sa deuxième partie, le même *titulus* nous fait comprendre que cette image symbolique figure Dieu : c'est en la regardant, dit-il, qu'on pourrait adresser ses prières pour le fondateur de l'église, Théodulphe, au *tonantem*, c'est-à-dire au maître des cieux. Nul doute, en effet, quant à la signification de ce terme qui désigne Dieu dans le langage précieux des poètes carolingiens. Un peu avant Germigny, un autre *titulus* qui emploie cette même

⁽¹⁾ ORACVLVM SCM ET CERVBIN HIS ASPICE SPECTANS ET TESTAMENTI EN
MICAT ARCA DEI
HÆC CERNENS PRECIBVC QVE STVDENS PVLSARE TONANTEM
THEODVLVVM VOTIS IVNGITO QVESO TVIS

Traduction de M. Hubert (*loc. cit.*, p. 555) : « Regarde le saint oracle et les chérubins, contemple la splendeur de l'arche de Dieu et, à cette vue, songe à toucher par tes prières le Maître du tonnerre, et associe, je t'en prie, le nom de Théodulphe à tes prières ».

expression fut tracé sur un mur de l'église abbatiale de Gorze en Lorraine (765) [et reproduit par Alcuin] auprès d'une mosaïque qui figurait une majesté divine : un Christ-juge trônant encadré par des séraphins et des chérubins : *Hic sedet arce Deus iudex, genitoris imago. Hic seraphim fulgent, domini sub amore calentes, Hoc inter cherubim volitant arcana tonantis*⁽¹⁾. Il n'est pas douteux que, à Germigny aussi, le *tonans* n'est autre que Dieu, et étant donné l'emplacement de la mosaïque (dans la conque), où l'image anthropomorphe de Dieu et de sa Majesté apparaît le plus souvent, c'est bien la Majesté divine que remplace l'Arche adorée par les anges⁽²⁾.

Cette équivalence iconographique est-elle particulière à la mosaïque de Germigny? Elle l'est dans la mesure où une image de l'Arche est fixée dans une abside, pour y remplacer une représentation habituelle de Dieu⁽³⁾. Mais en lui-même le procédé qui consiste à remplacer l'image anthropomorphe de Dieu par une figuration symbolique, dans le chœur des églises, nous est connue d'après plusieurs mosaïques de pavement du VI^e et VII^e siècle, en Transjordanie. Le pavement du chœur y a pour image principale, indifféremment, le Temple de Jérusalem (pl. LXV, 2), son autel et les animaux qui vont y être immolés (pl. LX, 1), l'Arbre de Vie qui a ses branches pliées de façon à évoquer la croix, ou l'Agneau devant l'Arbre⁽⁴⁾.

Les arbres d'un jardin paradisiaque encadrent cette image centrale, quelle qu'elle soit, parce qu'elles ont toutes la même signification : ce sont des évocations de la Nouvelle Jérusalem chrétienne. En Transjordanie, où l'iconographie anthropomorphe d'inspiration grecque pénétrait difficilement et où l'image de la croix en particulier semble avoir rencontré une hostilité ouverte chez les Juifs, même convertis au christianisme, cette imagerie un peu hermétique s'explique fort bien. Et cela d'autant plus que les éléments de l'iconographie moins compromettante dont on s'est servi en même temps, étaient empruntés principalement aux thèmes bibliques et peut-être même à des types constitués de l'iconographie juive (images du Temple et des luminaires qui l'encadrent, de l'autel, des animaux destinés aux holocaustes, des plantes du Paradis)⁽⁵⁾.

⁽¹⁾ J. V. SCHLOSSER, *Schriftquellen Karol. Kunst*, n° 900.

⁽²⁾ Une miniature du Sacramentaire de Metz (Paris, lat. 1141 : A. BOINET, *Miniat. carol.*, pl. CXXXIII B) qui figure le Christ en Majesté entre deux séraphins à six ailes, conserve probablement le reflet des Majestés dans les absides carolingiennes.

⁽³⁾ STRZYGOWSKI (*Die Baukunst der Armenier und Europa*, I, p. 298) a pensé reconnaître une image de l'Arche entourée d'anges, dans l'abside de l'église arménienne de Tekor. Mais l'état de conservation de cette peinture, de date inconnue, rend cette identification peu certaine. En admettant qu'elle soit juste, on pourrait étendre à la peinture de Tekor notre commentaire des mosaïques de Germigny.

⁽⁴⁾ SYLVESTER J. SALLER et BELLARAMINO BAGATTI, *The Town of Nebo* (Khirbet el-Mekhayyat). Jérusalem, 1949, pl. 8, 1-2; 22, 2 et 23, 1; 30, 1; 34, 3; 39, 1-2; 40, 5; 45. SYLVESTER J. SALLER, *The Memorial of Moses on Mount-Nebo*. II. The Plates, Jérusalem, 1941, pl. 103, 109.

⁽⁵⁾ Temple, tabernacle, autel et animaux, sur la fresque de la synagogue de Doura-Europos (Comte DE MESNIL DU BUISSON, *Les peintures de la synagogue de Doura-Europos*, 245-256 ap. J.-C., Rome, 1939, pl. XXV); temple, tabernacle, autel, cierges allumés, arbres paradisiaques, sur des fresques, reliefs, coupes à fond doré, monnaies, etc. (H. W. BEYER et H. LIETZMANN, *Jüdische Denkmäler*, I, *Die jüdische Katakomben der Villa Torlonia in Rom*, Berlin, 1930, p. 21 et suiv., avec bibliogr., pl. 5, 12, 13, 28, 29, 30). Sur quelques-unes de ces dernières images, soleil, lune (croissant) et étoiles. A

Mais dans la deuxième moitié du premier millénaire, qui a vu la méfiance vis-à-vis des images religieuses gagner tant de milieux différents, les représentations symboliques de l'Église-Paradis n'étaient point limitées à la Palestine, ni aux pays sémitiques en général. Avant l'intervention des Iconodoules de la fin du VIII^e ou du IX^e siècle, le chœur de Sainte-Sophie de Salonique n'était décoré que d'une croix seule⁽¹⁾. Les mosaïques du chœur de l'église de la Dormition à Nicée avaient été également transformées par les orthodoxes après la victoire sur les Iconoclastes⁽²⁾. A l'origine, là aussi, l'abside n'offrait que l'image d'une croix, tandis que dans la voûte du chœur, autour de Dieu remplacé par son trône vide (Hétimasie), on ne voyait que des anges. Partout, dans ces exemples, orientaux et grecs, les mosaïques du chœur (murales et de pavements) figuraient le royaume céleste et, partout, celui-ci n'était figuré que par des images symboliques et des représentations d'anges, ce qui rejoint, en principe, le programme iconographique des mosaïques du chœur de Germigny. Les tendances non pas iconoclastes, mais iconophobes (partiellement inspirées par un antagonisme politique à l'égard de Byzance, qui, autour de 800, se faisait champion de la cause des images chrétiennes et de leur culte) de Charlemagne et de son entourage ont pu contribuer au choix du thème et de l'iconographie des mosaïques de Germigny. Mais on peut ne pas insister sur l'hypothèse d'une pareille intention, car — on vient de le rappeler — le thème de l'iconographie de ces mosaïques rejoignent d'autres monuments de l'époque qui n'étaient nullement carolingiens.

Le *titulus* parle de l'Arche, et sur la mosaïque on en voit une image certaine. On est donc parfaitement justifié en disant que la mosaïque de l'abside figure l'Arche d'alliance biblique. Mais le *titulus* assimile également l'Arche au Temple, et l'iconographie reflète cette interprétation symbolique du sujet. A preuve, la présence des différentes images angéliques. Deux seulement de celles-ci — les figurines très petites et dorées qui se tiennent sur l'Arche — appartiennent à l'Arche elle-même. Ce sont les chérubins qui en décoraient les deux extrémités, et l'Exode (25, 17-20) n'en signale effectivement que deux. Aussi, lorsque à Germigny, on voit deux autres paires d'anges et de chérubins (conque et voûte devant l'abside), il est évident qu'on se trouve en présence d'un thème qui dépasse celui de l'Arche. Pour l'identifier, il suffit de relire 3 Rois, 6, 23 et suivants, où il est question de la décoration du Temple de Salomon. Selon ce texte, l'Arche fut fixée dans le Saint des Saints et deux images de chérubins en bois doré (dix pieds de haut) furent confectionnées pour encadrer l'Arche (avec les deux autres chérubins plus petites qui la surmontaient) [6, 23]. D'autres chérubins, des palmiers et des fleurs furent peints sur les murs du Temple (6, 29), et ces derniers sujets furent répétés sur les portes du Saint des Saints (6, 35). C'est là certainement la clé du programme iconographique des mosaïques de Germigny,

rapprocher du croissant et des étoiles sur la *Sedia* (v. notre étude, dans ce même recueil). Voir aussi la fresque de la catacombe chrétienne (J. WILPERT, *Malereien der Katakomben*, pl. 218, 2) qui figure des orants au milieu d'un jardin fleuri, sous un ciel où brillent le croissant de la lune et des étoiles.

⁽¹⁾ Ch. DIERL, M. LE TOURNEAU et H. SALADIN, *Les monuments chrétiens de Salonique*, Paris, 1918, p. 138-139, fig. 59, pl. XLIV.

⁽²⁾ Th. SCHMIT, *Die Koimesiskirche von Nikaia*, Berlin-Leipzig, 1927, pl. XX; H. GRÉGOIRE, dans *Mélanges H. Pirenne*, I, p. 171 et suiv. et *Byzantion*, V, 1929, p. 287 et suiv.

dans leur ensemble : non seulement, l'Arche avec ses chérubins y est entourée de deux anges d'abord (conque), et de deux chérubins ensuite (voûte devant abside), pour imiter le Temple de Salomon ou son Saint des Saints ; mais les plantes singulières qui s'élèvent derrière les arcs du mur de l'abside, sur le tympan au-dessus de l'abside et sur la voûte devant le tympan, c'est-à-dire tout autour de l'Arche, évoquent sûrement les palmiers et les fleurs de la décoration des murs et des portes du Saint des Saints au Temple de Salomon, qui est en même temps la Jérusalem nouvelle des Chrétiens⁽¹⁾.

Dans une autre étude du présent recueil, nous traitons de certains monuments, pas très éloignés chronologiquement de Germigny, qui nous offrent des images du même thème, distinctes mais apparentées. Je n'ai donc pas à revenir sur ces œuvres, et il suffira qu'en renvoyant à mon article sur le *Sedia di San Marco*, je rappelle l'équivalence religieuse de toutes ces images du Paradis-jardin au milieu duquel, à côté de plantes et parfois d'animaux, et des quatre fleuves avec leur pendant chrétien, les quatre évangélistes, s'élève l'un des symboles majeurs chrétiens qui, à cette époque, figuraient à la fois — non sans nuances certes — soit l'Eglise, soit Sion, soit la Jérusalem céleste. Les mosaïques paléochrétiennes de Transjordanie et de Grèce⁽²⁾ nous ont montré ces images appliquées à la décoration des pavements du chœur ; Germigny nous apprend que la Gaule a suivi des programmes iconographiques semblables et a connu l'usage d'une localisation de ces images dans le chœur ; mais, au lieu du pavement, Germigny les fixe sur les voûtes du chœur, et c'est cela qu'il convient d'ajouter aux observations relatives à ce thème réunies dans l'article sur la *Sedia*. Le cas de Germigny ressemble d'ailleurs aux ordonnances de la décoration du chœur de certaines églises byzantines du VII^e-IX^e siècle que nous avons citées (Salonique, Nicée). On aperçoit cependant la différence que présentent les versions byzantines : la Jérusalem ou le Paradis n'y sont figurés que par des symboles tels que la croix ou le trône, et surtout par des figures d'anges (les symboles qui se servent des motifs architecturaux, animaliers ou floraux tendaient à disparaître à Byzance : le Paradis ou la Sion des décorations du chœur des églises byzantines n'est ni jardin, ni architecture, ni objet de culte biblique (comme dans l'art paléochrétien et à Germigny), mais la communauté des saints réunis et assimilés aux anges. La décoration du chœur, dans les églises byzantines après le IX^e siècle, ne connaîtra que cela⁽³⁾, mais cette tendance s'affirme déjà à Nicée, qui n'est postérieure à Germigny que d'un demi-siècle (peu

⁽¹⁾ A l'époque de Germigny, Raban Maur a fait confectionner un reliquaire en bois doré qui imitait l'Arche d'alliance et ses chérubins (E. LESNE, *La propriété ecclésiastique en France*, III, p. 208, avec bibliographie) : cet épisode justifie l'extension au Nouveau Testament de la symbolique de l'Arche que nous venons de proposer pour Germigny : les nombreuses reliques que Raban Maur mit dans son coffret figuraient l'Eglise et le sang des martyrs ayant scellé la Nouvelle Alliance. Le canon 5 du synode provincial de Braga tenu en 675, compare les reliquaires à l'Arche d'alliance : HEFELE-LECLERCQ, *Hist. des conciles*, III, p. 315. On notera que, plus rigoriste que les artistes palestiniens et surtout que les artistes occidentaux d'époque romane, le décorateur de Germigny ne représenta aucun des animaux qui, selon la Bible, complétaient la décoration du Temple de Salomon.

⁽²⁾ Voir E. KITZINGER, dans *Actes du VI^e Congrès Internat. d'Etudes byzantines*, II, Paris, 1951, p. 209-223, et dans *Dumbarton Oaks Papers*, n° 6, 1951, p. 83-124.

⁽³⁾ Je n'ai pas à évoquer ici les sujets eucharistiques qui figurent également sur les murs du chœur des églises byzantines.

après 843). Quant aux églises de l'Occident, après les Carolingiens, je n'y vois pas, dans le décor des voûtes et parois du chœur, de prolongement au thème paradisiaque de Germigny⁽¹⁾. Par contre, la mosaïque de pavement de Cruas (Ardèche), en 1098 encore, situe au chœur de l'église un thème spécifiquement paradisiaque : Enoch et Elie dans le jardin de l'Eden⁽²⁾ (pl. LXIV, 2). Mais cet exemple est exceptionnel et, à en juger d'après le style, il s'agit d'un reflet de l'art mozarabe et par conséquent d'une image d'origine plus ancienne et d'inspiration orientale.

Les considérations qui précèdent établissent certains liens de parenté entre les mosaïques de Germigny et d'autres mosaïques, presque toutes plus anciennes et généralement orientales. Mais si les pavements de Palestine (Transjordanie) s'apparentent le plus à Germigny, quant à leur programme religieux et à leur méthode d'expression symbolique, les œuvres palestiniennes que nous connaissons sont fort différentes quant à la forme et à la technique (ce sont des pavements!).

Du côté byzantin, la parenté des sujets et de l'iconographie est certainement plus lointaine, mais les quelques rapprochements que nous avons faits plus haut et que nous serons en mesure de faire plus loin concernent des mosaïques murales, et c'est ce qui fait leur intérêt. M. Del Medico, qui n'a pas procédé à ces rapprochements mais qui avait analysé la forme et la technique des mosaïques de Germigny, avait conclu à une origine byzantine de celles-ci. Mais la grande rareté des mosaïques byzantines contemporaines de Germigny ne nous permet pas de mesurer exactement le degré de parenté de l'œuvre carolingienne et des modèles byzantins supposés. Le seul domaine où une conclusion me semble permise, celui de l'iconographie, n'est pas favorable à l'hypothèse d'une parenté étroite. En effet, l'art byzantin ne figure ni l'Arche d'alliance ni les chérubins qui la surmontaient de la manière adoptée par le mosaïste de Germigny. J'écarte les images narratives qui figurent l'Arche portée par les Lévités (quoique là aussi la forme de l'Arche est différente ; voir notamment le couvercle à dos d'âne qui n'existe pas à Germigny ; sur notre mosaïque, l'Arche semble ouverte) et je compare à Germigny celles des images byzantines qui, comme notre mosaïque, font de l'Arche elle-même leur sujet principal. Dans l'art byzantin, il se présente alors en forme de boîte rectangulaire développée dans le sens de la hauteur et couronnée par un arc⁽³⁾. Il n'est pas douteux que cette iconographie est d'origine juive : on la trouve

⁽¹⁾ La décoration peinte du chœur dans les églises romanes relève surtout les images du Christ en Majesté et des apôtres, c'est-à-dire le thème de la « communauté des saints » réunis autour du Seigneur (autre variante du thème central des décorations d'église byzantines). A noter cependant les fresques de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers, où le Christ est entouré d'apôtres assis, et ce tribunal du Jugement Dernier est complété par deux images des anges encadrant les élus au paradis (P. DESCHAMPS et M. THIBOUT, *Les peintures murales en France*, Paris, 1951, p. 94-97, fig. 30). Le peintre de Poitiers a dû s'inspirer d'images paradisiaques du chœur des églises beaucoup plus anciennes.

⁽²⁾ Révoil, *Archit. romane du Midi de la France*, III, pl. 78.

⁽³⁾ Exemples : miniatures dans le Cosmas Indicopleustes de la Bibl. Vaticane, p. 119, dans les Bibles illustrées : Pentateuque du Sérail, éd. Orspensky, pl. XXIV, 137, cf. pl. XXXVI, 161, et dans les Psautiers illustrés : le type en sarcophage avec toit à dos d'âne apparaît seulement dans les scènes narratives (Arche portée par les Lévités). Il se généralise seulement au XIV^e siècle : fresques à Curtea de Arges, en Valachie ; à Lesnovo et à Gracanica en Macédoine : N. BELAEV, dans *Mélanges Th. Orspensky* (I, 2, 1930, p. 315 et suiv., pl. XLVI). A Curtea de Arges, comme à Germigny, l'arche est repré-

déjà sur les fresques de la synagogue de Doura, et sur plusieurs images juives citées plus haut (p. 174, n. 5). Des mosaïques de pavement chrétiennes en Transjordanie (pl. LXV, 1) pourraient servir d'intermédiaire entre les modèles juifs et les figurations byzantines.

Les chérubins qui se tiennent sur l'Arche, à Germigny (pl. LVIII, 2), ne ressemblent pas davantage aux chérubins qui figurent à la même place dans les peintures byzantines : celles-ci montrent des êtres angéliques à six ailes symétriques avec des têtes représentées de face (voir les exemples ci-dessus).

L'iconographie de l'Arche, à Germigny, s'approche davantage de la version carolingienne⁽¹⁾, sans que je puisse cependant y relever une image tout à fait analogue.

Il serait plus facile de trouver, à Byzance, des mosaïques qui par leur technique et leur style rappelleraient les images angéliques de Germigny. Ainsi, il existe une ressemblance entre les visages — assez bien conservés — des deux grands anges de Germigny (pl. LIX, 1-2) et celui de l'archange qui, à Sainte-Sophie de Constantinople, apparaît sur la mosaïque au-dessus de l'entrée principale, auprès de l'empereur anonyme agenouillé⁽²⁾.

Sur cette même image byzantine, et, mieux, sur la mosaïque de la coupole de Sainte-Sophie de Salonique⁽³⁾, on observe un autre détail qu'on retrouve à Germigny : des mains trop grandes et d'un dessin schématique et sommaire. Le premier de ces monuments byzantins se place aux environs de 900 ; le second est de date incertaine, mais il serait du IX^e siècle selon l'hypothèse la plus vraisemblable.

Cependant on ne devrait pas insister sur cette ressemblance par les maladresses. Des mosaïstes autres que byzantins ont traité la figure humaine, et en particulier les bras et les mains des personnages, de façon analogue. Ainsi, à Rome, où l'on en relève des exemples, sur les mosaïques du IX^e siècle : Santa Maria in Domnica, Santa Prassede, San Marco, etc.⁽⁴⁾. En d'autres termes, que les mosaïstes qui ont travaillé à Germigny aient été appelés de Byzance ou de Rome, ils auraient pu se rendre coupables des mêmes maladresses que nous relevons sur notre mosaïque carolingienne. Par contre, j'exclurais entièrement Byzance comme lieu d'origine d'un procédé technique singulier de la mosaïque de Germigny : l'emploi de fragments de marbres polychromes et de nacre beaucoup plus grands que les cubes habituels des mosaïques (notamment pour les ornements de la bordure) : le mélange de cet *opus sectile* et de la mosaïque proprement dite qui en résulte me paraît contraire à l'usage byzantin. Par contre, les praticiens d'Italie connaissaient cet art ab-

sentée dans l'abside du chœur. Je n'en connais pas d'autre exemple. La composition y fait partie d'une figuration mariologique (Arche symbole de la Vierge).

⁽¹⁾ L'exemple le plus apparenté est probablement celui du Sacramentaire de Metz (Paris, lat. 1141 ; BOINER, *loc. cit.*, pl. CXXIII, B) : comme à Germigny, l'Arche est un coffret posé de biais et muni de deux barres pour les porteurs ; mais il a un toit en dos d'âne, et au centre, on voit un séraphin avec six ailes.

⁽²⁾ TH. WHITTEMORE, *The Mosaics of Sainte Sophia at Istanbul*, I, 1933, pl. XVI (ange), pl. XII et suiv. (mains disproportionnées, d'un dessin schématique et maladroit).

⁽³⁾ DIEHL, *Le Tourneau et Saladin*, *loc. cit.*, pl. XLVII, I (saint Pierre, main énorme), pl. XLVI, 1-2 (divers apôtres, mains et surtout pieds disproportionnés), cf. fig. 63-67.

⁽⁴⁾ Pieds et mains disproportionnés et d'un dessin maladroit : VAN BERCHEN et CLOUZOT, *Mosaïques chrétiennes*, fig. 292 (Santa Prassede), 306 (San Zeno).

tardi, comme en témoignent les mosaïques de pavement de S. Giovanni Evangelista à Ravenne (série la plus ancienne de ces mosaïques d'époque romane). Sans pouvoir le garantir, il est permis de supposer que, au VIII^e-IX^e siècle déjà, cette technique a été connue en Italie, et que c'est de là qu'elle fut apportée à Germigny.

Une miniature mozarabe du X^e siècle traite un sujet apparenté à celui des mosaïques de Germigny : c'est une image (pl. LXIII), dans le *Codex Vigilanus* de l'Escorial (terminé à Albelda dans la Rioja, en 976)⁽¹⁾ : sous un arc qui figure le firmament, avec soleil, lune et étoiles, un grand arbre se dresse au milieu de l'image ; il est flanqué de deux autres arbres et de deux chérubins symétriques qui brandissent chacun un rameau ; au pied de l'arbre, partant d'un lac circulaire, coulent quatre ruisseaux : ces ruisseaux se déversent dans deux cours d'eau plus grands. Il s'agit probablement de la mer qui circonscrit ainsi toute l'image et longe l'arc du ciel. Le texte qu'accompagne la miniature, ainsi qu'une légende à côté de celle-ci spécifient conjointement qu'il s'agit d'une image de l'Eden ou Paradis et de ses quatre fleuves. C'est un thème voisin de ceux de Germigny et des autres mosaïques dans les chœurs des églises que nous avons rappelées tout à l'heure, et on peut se demander si la miniature du *Vigilanus* ne s'inspire pas d'une mosaïque d'abside. Son témoignage nous est particulièrement précieux parce que, non seulement le sujet, mais aussi deux motifs précis, y rappellent Germigny : l'iconographie des deux chérubins, aux six ailes symétriques, et la présence de deux plantes identiques, de part et d'autre des chérubins. Aux deux plantes en candélabres de la miniature correspondent, à Germigny, deux rinceaux qui sortent de vases symétriques et se déploient verticalement, eux aussi. De petites feuilles ou fleurs se détachent symétriquement des grandes feuilles du rinceau, comme sur la miniature.

Voici par conséquent un deuxième monument de style mozarabe (cf. la mosaïque de Cruas, *supra*) qui s'apparente à notre monument carolingien. D'autres motifs, à Germigny, nous conduisent également en Espagne. C'est d'abord le cadre en marches d'escalier qui suit le bord inférieur de la mosaïque, sur le tympan Est, au-dessus de l'abside (pl. LX, 1). Il s'agit d'une moulure, en stuc ou en pierre, dont seul nous intéresse ici le tracé. Dérivé des créneaux achéménides, le motif du merlon en marches d'escalier a connu un succès durable dans l'art sassanide puis musulman. En Espagne, des châteaux, des enceintes de villes, des tours d'églises et de mosquées, et des églises et leurs images peintes et sculptées, sont couronnées fréquemment de créneaux de ce genre. Les décorateurs des édifices sassanides et islamiques se saisissent également de ce motif, qui apparaît ainsi au-dessus de la porte de San Esteban, sur la façade de la Grande Mosquée de Cordoue⁽²⁾ (pl. LX, 2). Quel qu'en ait été l'usage décoratif initial, sur cette partie de la mosquée, on y trouve aujourd'hui, répété deux fois, un cadre en marches d'escalier rempli d'un tapis de rinceaux sculptés. A Germigny, le même motif délimite également

⁽¹⁾ Quelques mots sur l'illustration de ce manuscrit : *The Art Bulletin*, XI, 4, 1929, p. 325, fig. 10.

⁽²⁾ *Ars Hispaniae*, III, fig. 37, 38, cf. 36.

un champ ornementé, avec cette différence cependant, que les ornements tapissent la surface non pas au-deçà, mais au-delà du cadre en marches d'escalier.

Le champ ornementé — nous l'avons dit — offre trois motifs : au milieu et en haut, c'est une couronne suspendue (l'aquarelle de Fournier ne permet pas d'en distinguer la forme précise ni la façon dont elle est suspendue)⁽¹⁾. A cette couronne se rattachent, symétriquement, les tiges d'un maigre rinceau qui suit le bord du tympan. Un autre thème ornemental s'étend entre le rinceau et le cadre mouluré en marches d'escalier. Il suit le tracé de ce cadre et le reproduit même par un trait qui sépare cet ornement du rinceau voisin. Quant à cet ornement lui-même, il est composé de grosses feuilles à cinq et à sept lobes, dressées les unes à côté et au-dessus des autres. Il s'agit sûrement d'une transposition en mosaïques d'un motif qui est fréquent sur les reliefs « lombards » d'Italie⁽²⁾, où des feuilles dressées très semblables remplacent les images d'arbres entiers et notamment de palmiers et de cyprès (par exemple, de part et d'autre d'une croix)⁽³⁾. A Germigny aussi, c'est un « paradis » planté d'arbres qui entoure l'Arche sacrée de l'abside, et cela nous ramène au thème de l'objet sacré (arbre, croix, temple, arche, tabernacle) installé au Paradis. Tandis que d'ordinaire, les arches paradisiaques voisinent avec l'image du *sacrum* sur le même panneau, à Germigny, ils se dressent sur les panneaux voisins (tympan et voûte devant l'abside), mais cette ordonnance ne compromet point l'unité du thème de toutes les mosaïques de la chapelle.

C'est le même jardin paradisiaque qui, sous une forme plus abstraite, est le véritable sujet d'une dernière partie de ce décor : les panneaux en mosaïque qui tapissent le mur de l'abside sous une arcade aveugle. Aujourd'hui, on n'y distingue que quelques pauvres restes de cubes de couleur et d'or ; mais l'aquarelle de Lisch, qui remonte à 1873 environ, permet d'imaginer les beaux ornements qui les décoraient (pl. LXI, 1). C'était, sous chaque arc, une grande palmette rigide qui montre un somptueux fleuron au bout d'un long tronc vertical, et autour de ce motif principal, quelques rinceaux maigres, semblables à ceux du tympan. Ces palmettes de Germigny sont célèbres à cause de leur caractère oriental, dont nous pouvons maintenant préciser l'origine bien mieux qu'autrefois. En effet, c'est l'art omeyyade, de Syrie, contemporain de Germigny, qui offre les exemples les plus apparentés de ce motif (mosaïques de la Mosquée du Rocher, à Jérusalem⁽⁴⁾, stucs de Qasr el-Heir)⁽⁵⁾, et inversement, en dehors de la Syrie omeyyade, nul monument ne

⁽¹⁾ Je crois reconnaître une couronne en forme d'anneau assez large, qui ressemble peu à une couronne métallique et pourrait être plutôt tressée avec des feuilles.

⁽²⁾ Exemples de « feuilles dressées » dans l'art lombard, principalement du VIII^e-IX^e siècle, sur les chapiteaux et reliefs (toujours en sculpture) : R. CATTANEO, *L'Architecture en Italie du VI^e au XI^e siècle*, Venise, 1891, fig. 36, 73, 78, 79, 93 a, 97, 126, 157, etc. P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, I, 1927, fig. 168, 174, 175, 254, 256, 260, etc.

⁽³⁾ Preuve que ces « feuilles dressées » remplacent des arbres entiers : dans bien des cas, on les voit placées sous un arc, tout comme la croix, par exemple, CATTANEO, *loc. cit.*, fig. 97 ; TOESCA, *loc. cit.*, fig. 175. Dans l'art omeyyade également, des arbres-palmettes se dressent sous des arcades (v. *infra*).

⁽⁴⁾ Marguerite VAN BERCHEN, dans CRESWELL, *Early Muslim Architecture*, I, Oxford, 1932, pl. V et suiv.

⁽⁵⁾ D. SCHLUMBERGER, dans *Syria*, XX, 1939, pl. XLVI, 3.

reproduit mieux ce genre de palmettes que nos mosaïques de Germigny. Il y en a certes aussi des exemples sur les reliefs du X^e siècle à Medina Azzahra près de Cordoue⁽¹⁾, mais les versions que nous offre l'Espagne islamique sont moins apparentées aux palmettes de Germigny que les spécimens omeyyades de Syrie. On ne saurait évidemment en tirer aucun argument sur les sources immédiates du mosaïste de Germigny, étant donné l'état très fragmentaire de ce qui nous reste des ensembles décoratifs les plus anciens dans les palais arabes et les mosquées d'Espagne. Retenons donc simplement que le décor de Germigny offre un motif de plus qui est d'origine musulmane, et à cet égard la palmette de l'abside est particulièrement éloquente. Elle l'est d'autant plus, d'ailleurs qu'elle y est fixée sous une arcade décorative. Car c'est un emplacement identique que les Musulmans réservaient à ces mêmes palmettes et à leurs dérivées moins anciennes. La mosquée de Cordoue, à elle seule, nous en offre plusieurs exemples, au-dessus des portes d'entrée et des portes du mihrab⁽²⁾. Une miniature du *Beatus* de Saint-Sever (Bibl. Nat. lat. 8878, fol. 83, cf. fol. 1 v^o) représente une porte de ce genre au-dessous de laquelle s'alignent, sous une arcade, des palmettes musulmanes qui sont des dérivées du XI^e siècle de la palmette omeyyade (pl. LXIV, 1).

Une rangée d'étoiles-octogones court le long de la mosaïque absidale, à son sommet. Pris isolément le motif est banal, et en sculpture, en orfèvrerie, il est de tous les temps et de tous les pays. En Gaule mérovingienne, bien avant Germigny, on connaissait déjà et le motif lui-même et la rangée de ces étoiles-octogones (cf. p. ex. un relief à l'hypogée des Dunes, attribué à la fin du VII^e siècle)⁽³⁾. Mais, en peinture murale et en mosaïques, cette rangée de gros médaillons-étoiles ou médaillons-fleurs aux pétales en amande n'est fréquente que sur les monuments omeyyades ; avec des nuances dans le tracé du motif étoilé (de quatre à huit pétales, etc.), on les trouve, en effet, sur la mosaïque de la Grande Mosquée de Damas (cadre inférieur)⁽⁴⁾ (pl. LXVI, 2), et sur les fresques des châteaux arabes de Syrie : Kusejr-Amra⁽⁵⁾, Qasr el-Heir⁽⁶⁾ (pl. LXVI, 1) et Khirbet el-Mafjar (ces dernières peintures sont inédites). Une fois de plus, par conséquent, Germigny s'apparente à des œuvres omeyyades.

Il ne nous reste à commenter que la peinture sur carton conservée à la sacristie de Germigny (voir *supra*, p. 171), qui ne me semble pas avoir été mentionnée jusqu'ici (pl. LXI, 2). Cette peinture a les dimensions des mosaïques à palmettes que nous venons d'évoquer, et qui s'inscrivent, chacune, dans un entrecolonnement de l'arcade décorative de l'abside. Mais elle se rétrécit sensiblement vers le bas, tandis que les panneaux, entre les colonnettes des arcs, ne présentent pas cette forme, et d'ailleurs, sur l'aquarelle de Lisch qui figure cette arcade, toutes les mosaïques représentent la même palmette à

⁽¹⁾ Gomez MORENO, dans *Ars Hispaniae*, III, fig. 111, 244.

⁽²⁾ *Ars Hispaniae*, III, fig. 159, 192, 198, 200, 353 ; cf. fig. 243, 244, 249.

⁽³⁾ Reproduction : J. HUBERT, *L'art pré-roman*, Paris, 1938, pl. XX, b.

⁽⁴⁾ VAN BERCHEN, dans CRESWELL, *loc. cit.*, pl. 43, 44.

⁽⁵⁾ A. MUSIL, *Kusejr Amra*, Vienne, 1911, pl. XXXVI.

⁽⁶⁾ D. SCHLUMBERGER, dans *Syria*, XXV, 1946-1948, p. 86 et suiv., pl. B (bordure).

tronc droit, et aucune n'offre d'ornement comparable à celui de la peinture de la sacristie.

Lisch a-t-il observé attentivement les restes des mosaïques sur tous les panneaux de l'arcade? Y en avait-il un qu'il n'aurait pas relevé et qui offrait le motif plus abstrait que nous montre la peinture de la sacristie? Ou bien cette peinture reproduit-elle le décor d'une autre niche quelconque, qui se trouvait en dehors de l'abside, par exemple, dans la tour? Nous ne pouvons répondre à ces questions, et nous ignorons même, au fond, si la peinture conservée à la sacristie, au lieu d'être une copie d'une mosaïque disparue, n'est pas un projet moderne de mosaïque, pour une niche quelconque? Cependant, sans l'exclure entièrement, j'écarterais cette dernière hypothèse, à cause du dessin ornemental que présente cette peinture. En effet, on y trouve rapprochés, des motifs qui, les uns, apparaissent sur les parties conservées du décor de Germigny (étoiles-octogones, avec pétales en amande, comme sur la mosaïque absidale), et les autres ne trouvent aucune analogie parmi les ornements conservés de Germigny (rincaux d'un type particulier, très abstrait). On imagine difficilement un peintre-décorateur moderne créant lui-même cette ornementation particulière. Il me paraît donc plus plausible de reconnaître en elle une copie-reconstitution d'une mosaïque du ix^e siècle dont l'original a disparu après 1873. Nous n'avons pas à revenir sur le motif de l'étoile qui se répète trois fois sur la peinture de la sacristie, car nous l'avons comparé, déjà, aux étoiles-octogones de la mosaïque absidale et, par elles, aux figurations omeyyades. Quant aux rincaux très schématiques, en principe, c'est une plante unique qui se déploie symétriquement depuis la base, avec ses deux feuilles-volutes, et jusqu'au sommet formé par un gros bouton pointu (sur lequel se profilent les bords superposés des pétales enroulés qu'il renferme). Sans pouvoir citer d'exemples de compositions tout à fait semblables, je note parmi les reliefs plats, sur marbre, de la Mosquée du Rocher à Jérusalem (691-692) des ornements assez voisins⁽¹⁾ (pl. LXII, 3), et d'autre part, une mosaïque du x^e siècle sur le mihrab de la Grande Mosquée de Cordoue qui combine les motifs de l'étoile-fleur (pétales en amande) avec un rinceau symétrique très schématisé⁽²⁾.

En récapitulant, on se rend compte du nombre élevé des motifs d'inspiration musulmane que nous avons pu relever à Germigny. La plupart des monuments islamiques qui nous ont permis de le constater sont omeyyades et par conséquent contemporains de Germigny. Étant donné que la Syrie (avec la Palestine) conserve la majorité des œuvres connues de l'art omeyyade, il est naturel que ces analogies ont pu être observées en Syrie arabe plus souvent qu'ailleurs et notamment en Espagne. Mais les monuments islamiques anciens de l'Espagne tiennent une bonne place, eux aussi, parmi les œuvres décoratives apparentées aux motifs ornementaux de nos mosaïques.

À elles seuls les données archéologiques ne nous permettent pas de décider si les nombreux reflets de l'art musulman à Germigny témoignent d'une influence directe de la Syrie omeyyade, foyer d'art islamique principal, à cette époque, ou de l'Espagne arabe,

⁽¹⁾ VAN BERGHEM, dans *Creswell, loc. cit.*, pl. 4, c.-d.

⁽²⁾ *Ars Hispaniae*, III, fig. 167 à gauche.

autre foyer d'art important et surtout voisin de la Gaule. Mais ce n'est pas l'origine précise des modèles islamiques des mosaïstes de Germigny qui importe tellement, dans l'état présent de notre connaissance de l'art du viii^e et ix^e siècle. Car on ne connaît actuellement qu'une faible partie de l'œuvre omeyyade et de l'œuvre artistique chrétienne de ce temps, et on n'a jamais relevé systématiquement les orientalismes dans le décor carolingien ni essayé d'en préciser la nature et mesurer l'importance. C'est seulement après avoir procédé à des études de ce genre et établi le bilan des rapports islamo-chrétiens dans l'art du haut moyen âge, qu'on verra probablement de quelles parties du monde islamique les arts chrétiens d'Occident recevaient surtout des modèles, vers l'an 800, et si notamment l'Espagne a joué un rôle essentiel dans la transmission d'«islamismes» à l'art carolingien, avant d'en fournir aux arts ottonien et roman. Le cas des mosaïques de Germigny se laissera éclaircir alors mieux qu'il ne peut l'être maintenant, et on pourra dire s'il est exact — comme cela semble actuellement — que ces mosaïques présentent plus d'orientalismes islamisants que n'importe quel autre monument chrétien de ce temps (en dehors des œuvres mozarabes)? Car si cela devait se confirmer, on aura à faire valoir — comme on l'a fait déjà, mais prématurément — les raisons que le fondateur de Germigny a pu avoir lui-même, pour multiplier les apports musulmans à l'art de sa villa⁽¹⁾. Nous savons qu'il avait à sa disposition des tissus de Perse et qu'il s'en servit pour enrichir des manuscrits précieux qu'il faisait confectionner, telle la Bible qui est conservée au Trésor de la cathédrale du Puy⁽²⁾. Les goûts et habitudes de Théodulphe ont pu contribuer, évidemment, à multiplier les orientalismes islamisants et les échos des monuments arabes d'Espagne, dans le décor de Germigny. Mais ni les apports musulmans, ni les influences arabes et mozarabes d'Espagne ne se limitaient à Germigny, à l'époque carolingienne. Et c'est pourquoi les orientalismes du décor en mosaïque que nous venons de présenter ne seront expliqués véritablement que lorsqu'on sera mieux renseigné sur l'apport général des arts contemporains de l'Orient à l'œuvre de l'Europe occidentale du viii^e et ix^e siècle.

A. GRABAR.

⁽¹⁾ Né en «Septimanie», Théodulphe s'est servi de manuscrits espagnols en établissant le texte de l'édition de la Bible qui porte son nom (S. BERGER, *Histoire de la Vulgate*, Nancy, 1893, p. 145 et suiv.; RAND, dans *Harvard Theol. Rev.*, XVIII, p. 212; J. W. THOMPSON, *The Introduction of Arabic Science into Lorraine in the tenth Century*, dans *Isis*, XII, 1929, p. 184 et suiv.; cf. WELBOM, *ibid.*, XVI, 1931, p. 188 et suiv.; XVII, 1932, p. 260 et suiv.), et d'autre part, son *Versus contra judices* MGH, *Poetae latini medii aevi*, I, p. 497 et suiv.) montre qu'il a été attentif et sensible aux arts de luxe qu'on importait des pays musulmans; il y énumère expressément : tissus «arabes» historiés, avec animaux dans des cercles, cuirs de Cordoue, ivoires de l'Inde, griffons de Perse (en métal), cristaux, gemmes. Il n'est probablement pas indifférent à l'hypothèse espagnole que l'image de la Mappemonde que Théodulphe fit représenter dans sa villa de Germigny (en dehors de la chapelle) a été reprise dans un manuscrit destiné au monastère catalan de Ripoll : A. VIMIER, dans *Bull. Comité Travaux hist.*, 1911, p. 285 et suiv.

⁽²⁾ R. PFISTER, *Les tissus orientaux de la Bible de Théodulph*, dans *Coptic Studies in honor of Walter Ewing Crum*, Boston, 1950, p. 501 et suiv.



2

Germigny-des-Prés. Deux détails de la mosaïque de la conque de l'abside Est.

1



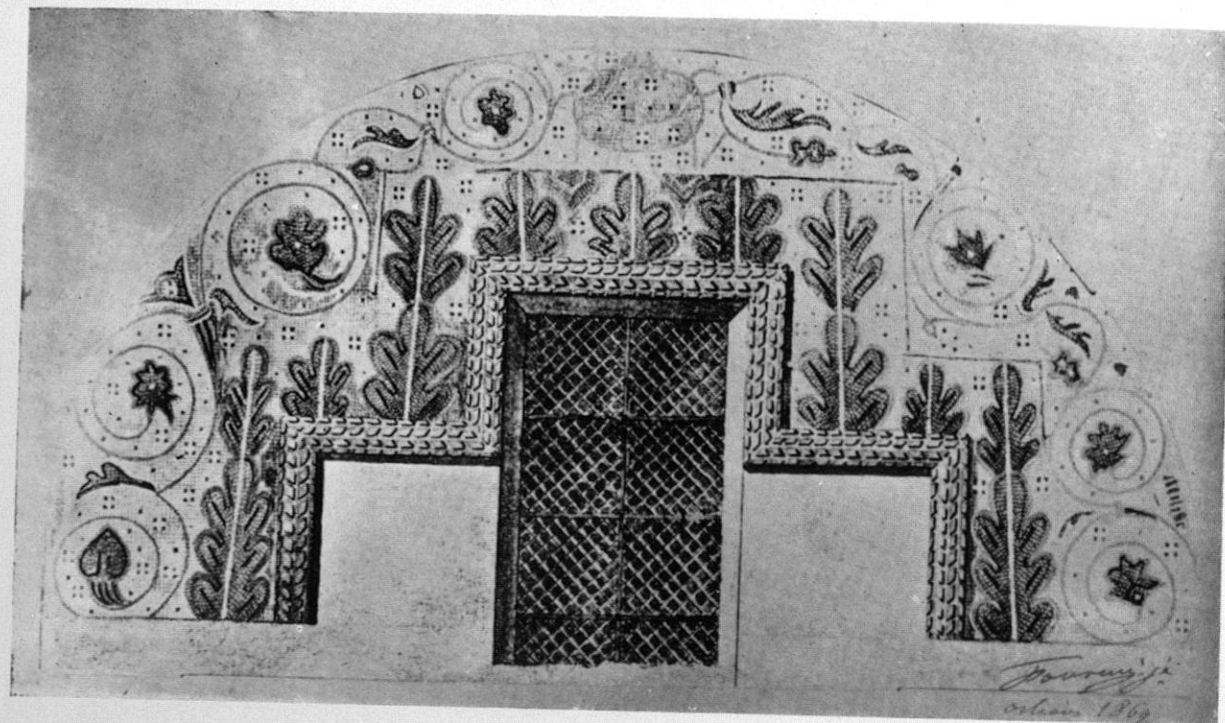
1

Mosaïque de la conque de l'abside Est.



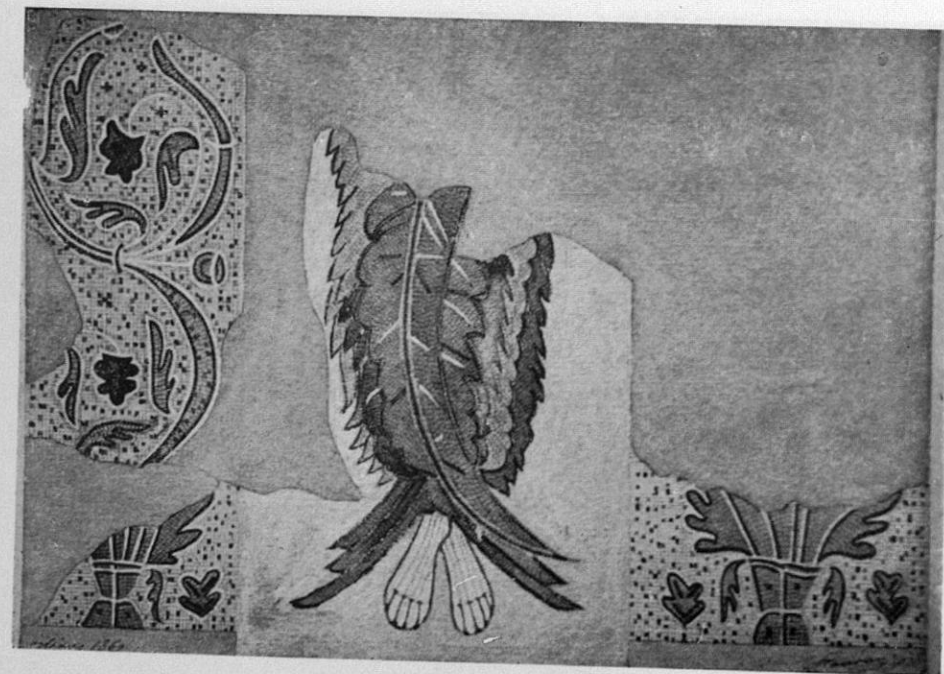
2

Petits anges au-dessus de l'Arche. Mosaïque de la conque de l'abside Est. Germigny-des-Prés.



1

Mosaïques du mur au-dessus de l'abside Est (d'après Fournier).



2

Mosaïques (fragments) dans la voûte devant l'abside Est (d'après Fournier).
Germigny-des-Prés.



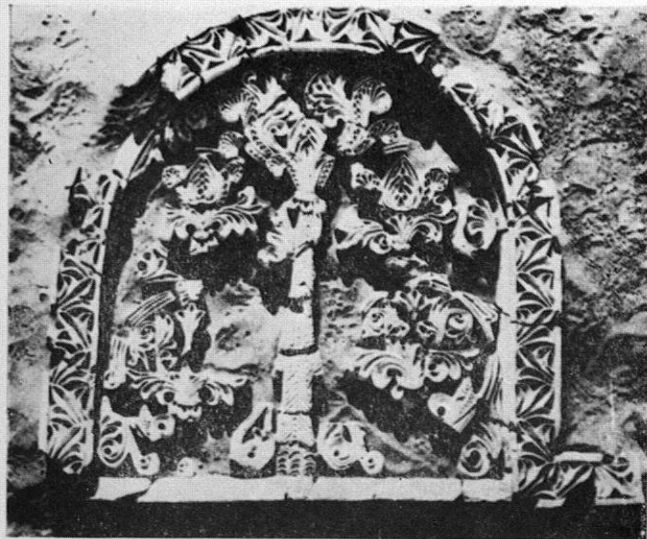
1

Mosaïques sous les arcs de l'abside Est (d'après Lisch).

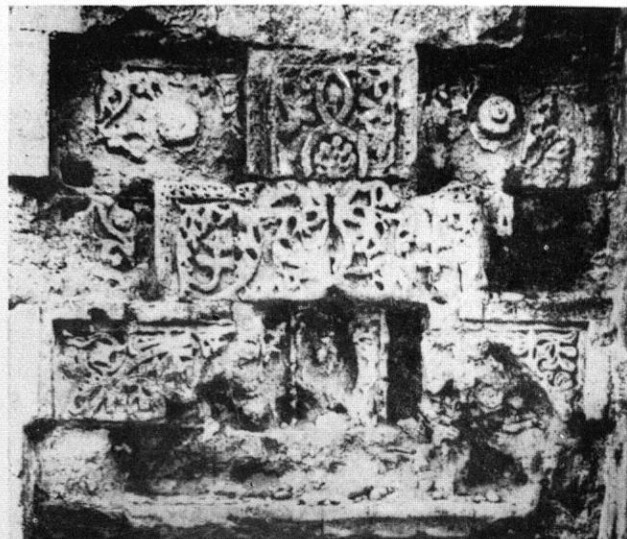


2

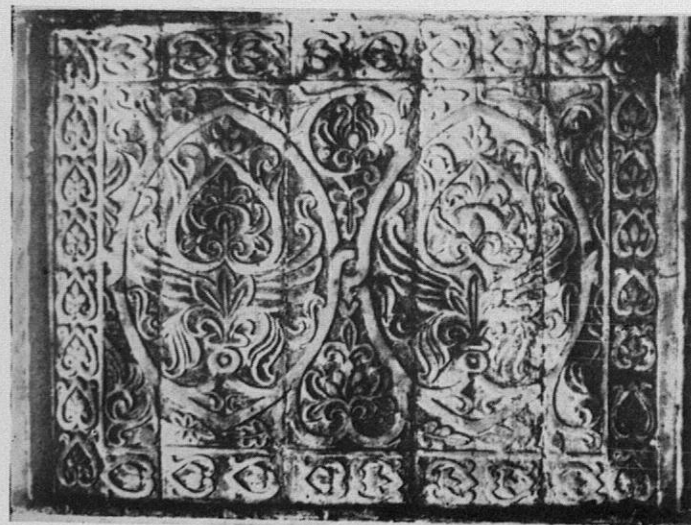
Copie d'une mosaïque, conservée dans la sacristie.
Germigny-des-Prés.



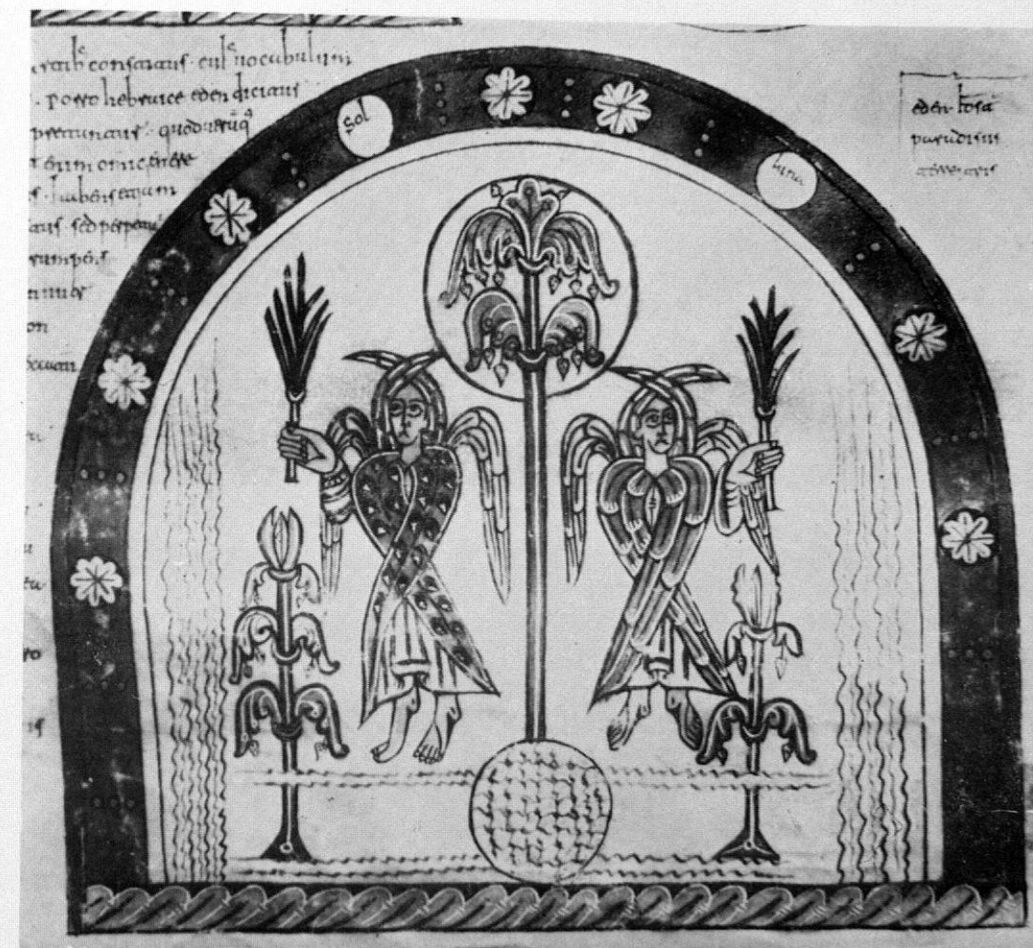
1
Qasr el-Heir. Stucs.



2
Cordoue. Grande Mosquée. Reliefs.



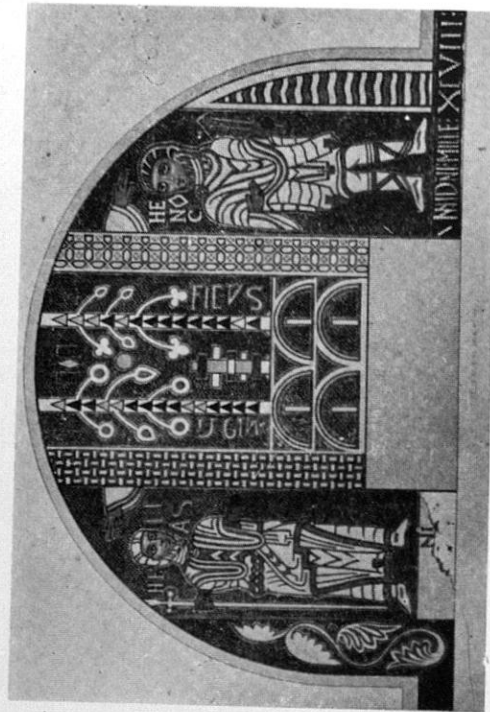
3
Jérusalem. Mosquée du Rocher. Reliefs.



Madrid. Bibliothèque de l'Escorial. *Codex Vigilanus*.



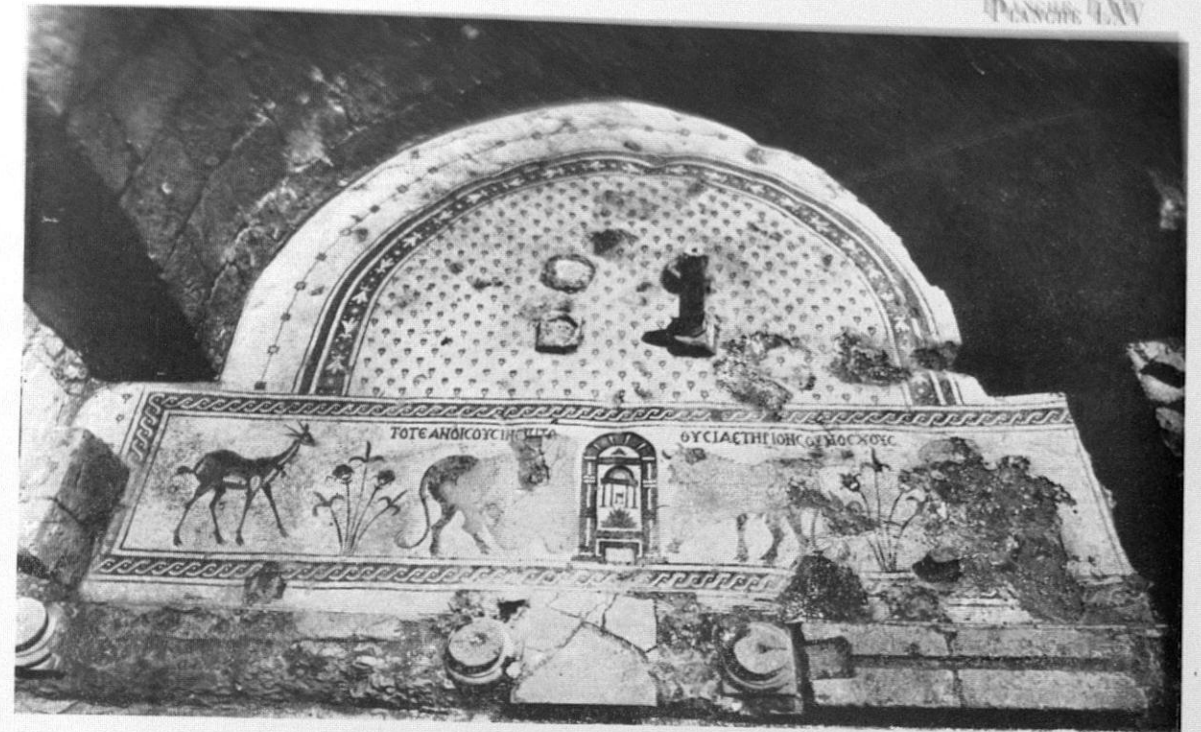
1
Paris, Bibl. Nat. Apocalypse de Saint-Sever.



2
Cruas (Ardèche), Mosaique de pavement dans l'abside.



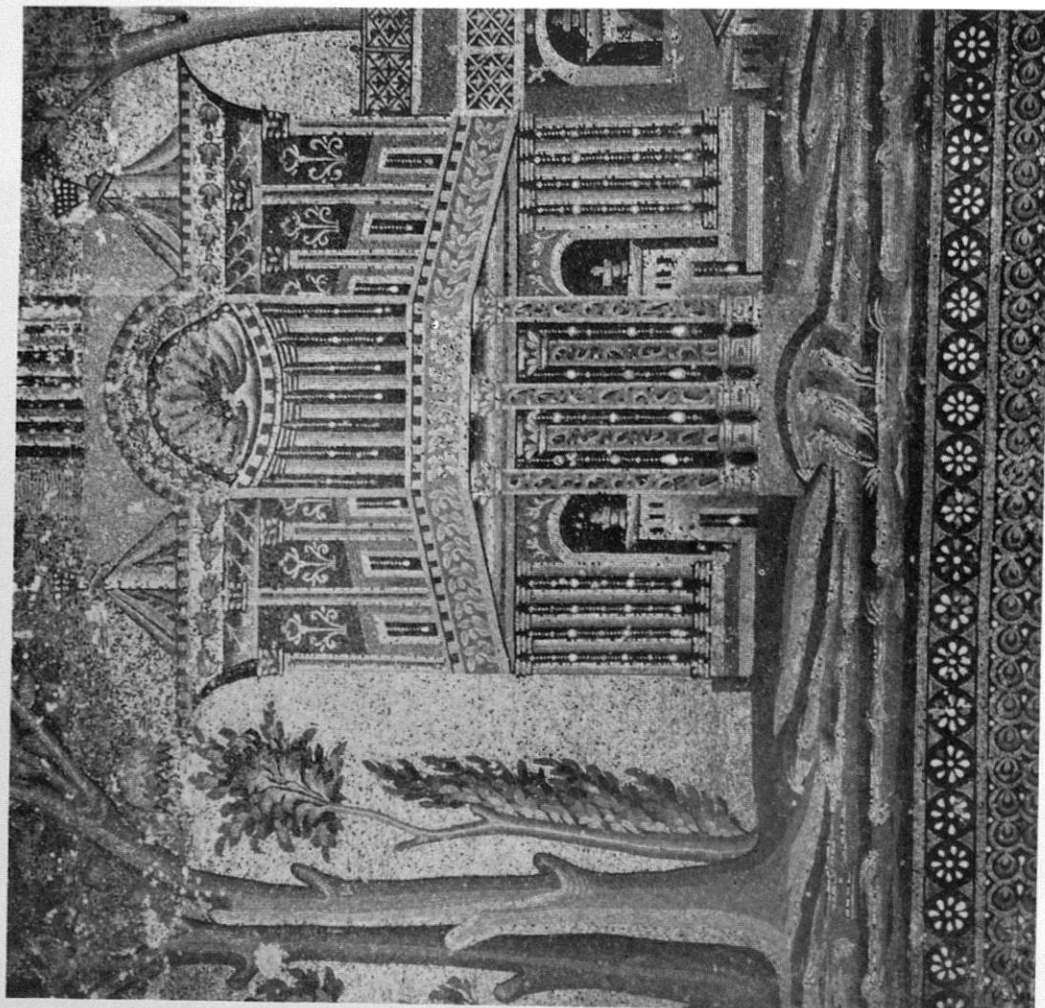
2
Mosaique de pavement. Ville de Nebo. Église du Prêtre Jean.



1
Mosaique de pavement au Mont Nebo. Chapelle de la Théotocos.

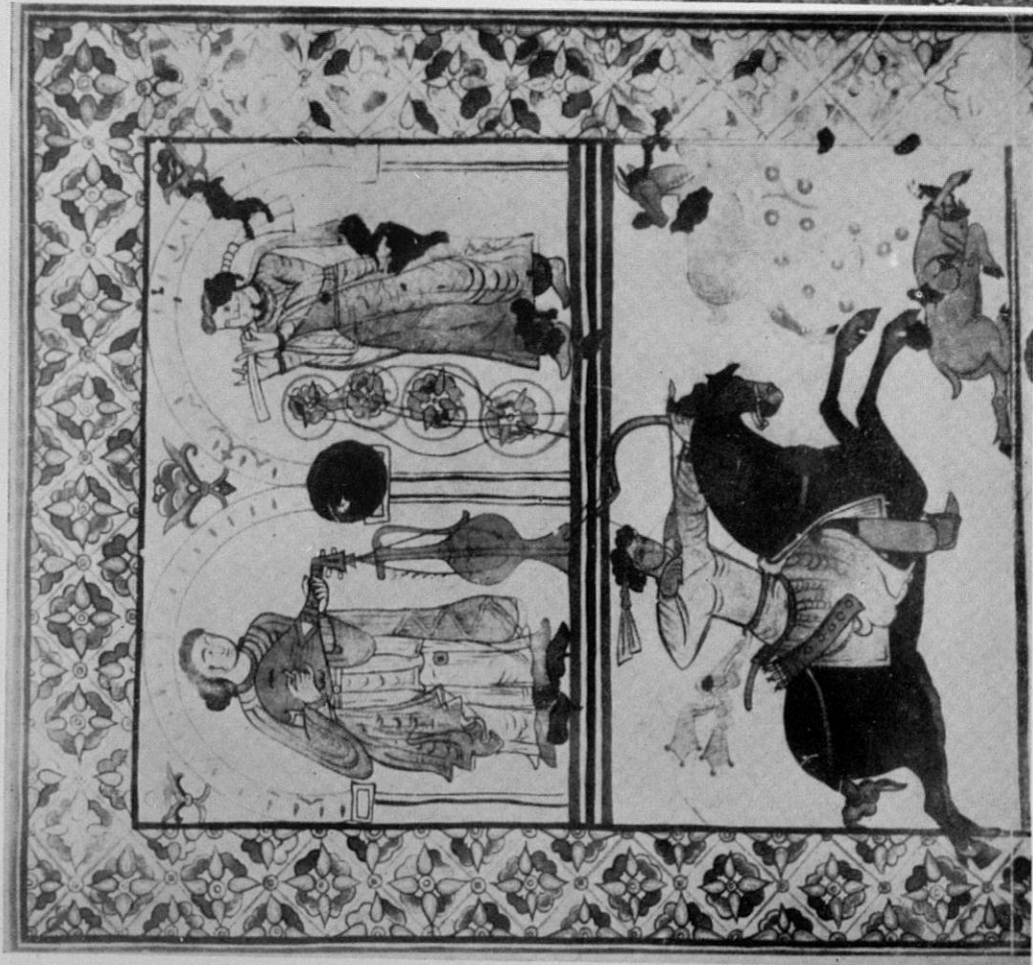
Phot. Studium Bibl. Francisc. Jérusalem.

Phot. Studium Bibl. Francisc. Jérusalem.



2

Damas. Grande Mosquée. Mosaïque.



1

Qasr el-Heir. Fresque.

LA MOSAÏQUE DE L'ÉGLISE SAINT-GENÈS DE THIERS

PAR

HENRI STERN

La mosaïque de pavement qui, aujourd'hui, se trouve entreposée dans la première chapelle à droite de l'entrée Ouest de l'église Saint-Genès de Thiers (Puy-de-Dôme) a attiré deux fois l'attention des archéologues et des historiens de l'art : lors de sa découverte en 1863 et lors de l'étude que L. Bréhier lui a consacrée en 1910⁽¹⁾.

Dès cette découverte elle a soulevé une discussion sur sa date d'origine; les uns voulaient l'attribuer au XII^e siècle⁽²⁾, les autres à l'époque mérovingienne ou « païenne ». L'étude de L. Bréhier semblait avoir clos la discussion. Selon lui, cette mosaïque aurait orné le sol de la première église Saint-Genès, construite à la fin du VI^e siècle, elle serait donc l'un des rares vestiges de ces siècles « obscurs » dont l'art ne nous est connu en France que par des monuments peu nombreux et d'un style mal défini.

Nous nous proposons de reconsidérer cette question. Mais tout d'abord, nous voudrions préciser les circonstances dans lesquelles ce pavement a été trouvé et ceci à la lumière d'un document que L. Bréhier n'avait pas connu, le rapport établi par l'architecte des monuments historiques, A. Mallay, le 12 février 1864. C'est grâce à l'obligeance de la Direction des Archives nationales, Paris, et de M. Michel François, conservateur-adjoint, que nous avons eu communication de ce dossier, qui vient d'être transféré (1952) des archives du Ministère de l'Éducation nationale aux Archives nationales où il porte la cote provisoire F¹⁷-237436.

Nous pensons que l'étude de ce rapport et un examen attentif des fragments conservés, ainsi que des aquarelles prises lors de la découverte, permettront de donner un avis mieux fondé sur la date et le style de cette œuvre intéressante⁽³⁾.

⁽¹⁾ L. BRÉHIER. *Les mosaïques mérovingiennes de Thiers*, dans *Mélanges littéraires publiés à l'occasion du centenaire de la Faculté des lettres de Clermont-Ferrand*, Paris, 1910, p. 69-85.

⁽²⁾ J. QUICHERAT, dans *Revue des Sociétés savantes des départements*, t. I, 1865, p. 189, l'abbé CROSNIER, voir *infra*, p. 187, n. 1 et ENLART, *L'architecture religieuse en France*, Paris, 1902, p. 130 et 707. Cf. également *Inventaire des mosaïques de la Gaule* (LAFAYE et BLANCHET, 1909), n° 620.

⁽³⁾ M. J. HUBERT, dans une communication faite à la Société nationale des Antiquaires de France en mai 1952, a attribué cette mosaïque, pour des raisons de style, à la même époque que nous proposerons.



Saint-Bénigne de Dijon. Mosaïque de pavement (aquarelle).

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
CH. PICARD, <i>Le trône vide d'Alexandre dans la cérémonie de Cyinda et le culte du trône vide à travers le monde gréco-romain.</i>	1
A. GRABAR, <i>La « Sedia di San Marco » à Venise.</i>	19
J. and O. PÄCHT, <i>An unknown cycle of illustrations of the Life of Joseph.</i>	35
B. DE MONTESQUIOU-FEZENSAC, « <i>In sexto lapide</i> ». <i>L'ancien autel de Saint-Denis et son inscription.</i>	51
A. ALFÖLDI, <i>Étude sur le Trésor de Nagyszentmiklós (troisième partie).</i>	61
E. TALBOT RICE, <i>Byzantine polychrome pottery.</i>	69
E. S. ETTINGHAUSEN, <i>Byzantine tiles from the basilica in the Topkapu Sarayı and Saint John of Studios.</i>	79
R. B. K. STEVENSON, <i>Medieval lead-glazed pottery : links between East and West.</i>	89
MÉLANGES :	
SEMAY EYICE, <i>Deux anciennes églises byzantines de la citadelle d'Amasra (Paphlagonie)</i>	97
P. L. ZOVATTO, <i>Une nouvelle église cimetériale à Concordia Sagittaria</i>	106
H. STERN, <i>Quelques ivoires d'origine supposée gauloise.</i>	109
CONGRÈS DU HAUT MOYEN ÂGE :	
É. FELS, <i>IV^e Congrès de l'art du Haut Moyen Âge</i>	117
E. GALL, <i>Neue Funde zur frühmittelalterlichen Baugeschichte in Deutschland</i>	123
E. ARSLAN, <i>Remarques sur l'architecture lombarde du VII^e siècle.</i>	129
G. P. BOGNETTI, <i>Un nuovo elemento di datazione degli affreschi di Castelseprio.</i>	139
A. GRABAR, <i>A propos du nimbe crucifère à Castelseprio.</i>	157
A. KHATCHATRIAN, <i>Notes sur l'architecture de l'église de Germigny-des-Prés</i>	161
A. GRABAR, <i>Les mosaïques de Germigny-des-Prés</i>	171
H. STERN, <i>La mosaïque de l'église Saint-Genès de Thiers</i>	185